Enseguida se ve que la majestad es efecto de la peluca, los zapatos de tacón alto y el manto... Así hacen los barberos y zapateros los dioses que veneramos.

William Thackeray

PETER BURKE

LA FABRICACION DE LUIS XIV

Traducción de Manuel Sáenz de Heredia

NEREA

Cubierta: Rigaud, *Luis XIV*, Madrid, Prado.
Publicado originalmente en inglés como *The Fabrication of Louis XIV*, Yale University Press, Londres, 1992.

1ª edición: 1995
2ª edición (tapa dura): 2003

San Bartolomé, nº 2, 5º dcha
20007 San sebastián
Teléfono: 943 432 227
Fax: 943 433 379
nerea@nerea.net

ISBN: 84-86763-97-5
Depósito legal: 39.106-2003

Fotocomposición e impresión: EFCA, S.A.
Encuadernación: RAMOS, S.A.

PARA MARIA LUCIA

AGRADECIMIENTOS

Durante los años que he dedicado a estudiar a Luis XIV he recibido ayuda y consejo de muchas personas. Quisiera expresar en particular mi agradecimiento a Derek Beales, Antonia Benedek, Robin Briggs, Ivan Gaskell, Serge Grozinski, Mark Jones, Margaret McGowan, Maj Nodermann, Betsy Rosasco, Allan Ellenius, y el grupo de la Fundación Europea de la Ciencia que trabaja sobre «Iconografía, Propaganda y Legitimación». El Wissenschaftskolleg de Berlín me ofreció un entorno ideal para preparar el libro en 1989-1990, mientras otro antiguo régimen se encontraba en proceso de demolición. Deseo también expresar mi agradecimiento al público que hizo comentarios sobre varias partes de este estudio presentadas en forma de conferencia en Amsterdam, Berlín, Cambridge, Campinas, Ithaca, Jerusalén, Londres, Lund, Munich, Nueva York, Oxford, Providence, Tokyo, Upsala y York. Por las mejoras en la penúltima versión del libro estoy muy agradecido a mi mujer, Maria Lúcia, a mi colega Emmanuel, Henry Phillips, y a Peter France, con quien en 1972 impartí un curso sobre «Literatura y sociedad en tiempos de Luis XIV» en la Universidad de Sussex. Deseo también dar las gracias al personal de Yale University Press, y especialmente a Sheila Lee, por su ayuda y su atención a los detalles verbales y pictóricos.

INDICE



1. «La imagen más famosa de Luis». *Retrato de Luis XIV*, de Hyacinthe Rigaud, óleo sobre lienzo, *c.* 1700. Louvre, París.

I

PRESENTACION DE LUIS XIV

> Ces cordes qui attachent le respect à tel ou tel en particulier, sont des cordes de l'imagination.
>
> Pascal, *Pensées*

Luis XIV, rey de Francia, accedió al trono en 1643, a los cuatro años de edad, y reinó 72 años, hasta su muerte en 1715. Es el protagonista de este libro, que no pretende ser, sin embargo, una nueva biografía del Rey Sol. Biografías de Luis XIV hay muchas, algunas excelentes [1]. Por lo demás, este estudio se centra no tanto en el hombre o el rey como en su imagen. No en su autoimagen, aunque también ésta se ha reconstruido [2]. No en su imagen a los ojos de la posteridad, que ha sido objeto de otros estudios [3]. El libro se centrará en la imagen pública del rey, en el lugar que Luis XIV ocupó en la imaginación colectiva.

Este estudio, como otros del autor, tiene por objeto contribuir a la historia de la comunicación, la historia de la producción, circulación y recepción de formas simbólicas [4]. Estudia las representaciones contemporáneas de Luis XIV, su imagen tal como fue retratada en piedra, bronce, pintura e incluso cera. Trata también de su «imagen» en sentido metafórico, como representación del rey proyectada por medio de textos (poemas, dramas, historias) y en otros medios, como ballets, óperas, rituales cortesanos y otras formas de espectáculo.

La imagen pública de Luis ha sido objeto de no pocos estudios de especialistas en arte, literatura, numismática, etc., no sólo en Francia sino también en los Estados Unidos, Alemania y otros países. Se han escrito monografías sobre iconografía de sus retratos, sobre sus estatuas ecuestres y sobre las medallas donde se representaron los principales acontecimientos de su reino [5]. El teatral decorado de Versalles, que ha de entenderse como «mensaje» además de como «escenario», ha sido objeto de numerosos estudios [6]. En la literatura francesa contemporánea puede hallarse una investigación general de las representaciones de Luis XIV, así como un detenido analisis de retratos literarios concretos y de las estrategias de los escritores [7]. Hay monografías sobre los historiadores oficiales del reino, así como sobre la propaganda gubernamental durante la Guerra de Sucesión española [8]. Ballets, óperas y otros espectáculos han sido objeto de muchos estudios [9]. La idea de un dios sol se ha rastreado hasta el

mundo antiguo [10]. La relación entre arte y política en este período, que Voltaire pasó prácticamente por alto en su famoso *Siècle de Louis XIV* (1751) ha sido cuidadosamente estudiada en los últimos cien años, especialmente por Augusta Dilke (una dama que tenía buenas razones para considerarse modelo de la Dorotea de George Eliot) y por Ernest Lavisse (cuya posición entre los intelectuales de su tiempo tuvo que ayudarle a comprender mejor la situación que prevalecía 300 años antes) [11].

No conozco, sin embargo, ninguna relación general de las representaciones contemporáneas de Luis XIV. Como señaló hace pocos años un historiador de los rituales monárquicos, «El culto del Rey Sol... no ha sido aún objeto del estudio global que merece» [12]. Incluso las representaciones desfavorables de Luis, en su país y en el extranjero, se han estudiado fragmentariamente [13].

Mi objetivo en este libro es presentar la imagen real como un todo. El mismo Luis y sus ministros contemplaban el sistema de comunicación en su conjunto, por lo que deberíamos seguir su ejemplo y unir lo que ha sido escindido por distintas disciplinas académicas [14]. Mi intención es analizar las imágenes individuales de Luis XIV para revelar su imagen pública en su tiempo. Sin embargo, este análisis no se hace por el mero hecho de hacerlo. El libro pretende ser un estudio monográfico sobre las relaciones entre arte y poder, y más concretamente sobre la «creación de grandes hombres» [15]. Por consiguiente, las comparaciones y contrastes que configuran el capítulo 12 son parte esencial del proyecto.

Luis es, por varias razones, objeto idóneo para un estudio monográfico de esa naturaleza. El rey mismo y sus consejeros prestaban gran atención a la imagen real. Aparte del tiempo empleado en rituales de diversa especie, el rey debió pasar muchas horas posando para sus distintos retratos. Un dibujo del rey en campaña en Flandes atestigua el cuidado con que se analizaban esos retratos: «es necesario mostrar al Rey con el bastón levantado, en vez de apoyándose en él» [*il faut que le Roi ait la canne haute, au lieu de s'appuyer dessus*] [16]. Luis fue además muy afortunado por lo que se refiere a la calidad de los artistas, escritores y compositores que tuvo a su servicio. La creación de la imagen del rey fue un modelo para otros monarcas (*infra*, página 160). Está, por lo demás, extremadamente bien documentada. Han sobrevivido cientos de retratos, medallas y grabados del rey. Versalles sigue existiendo en una forma que nos permite imaginar su aspecto en tiempos de Luis XIV. Y, lo que es aún más sorprendente, ha sobrevivido una serie de documentos confidenciales, desde cartas particulares hasta actas de reuniones de comités, que nos permiten percibir los designios y métodos de los creadores de la imagen del rey en distintos medios [17].

La gran ventaja de contemplar los medios en su conjunto es que esa perspectiva pone más de relieve los cambios. Raro habría sido, ciertamente, que las representaciones de Luis no hubieran cambiado en el curso de un reinado que duró 72 años (incluidos 54 de lo que se llamó «gobierno personal»). En los primeros retratos lo vemos como un bebé en pañales; en los últimos, como un anciano en silla de ruedas. Entre esas fechas, su perfil en medallas y monedas cambió varias veces. Con el paso de los años se fundaron nuevas instituciones para glorificar al rey, artistas y ministros aparecieron y desaparecieron, y a las victorias sucedieron las derrotas.

Una de las ventajas de un enfoque estrictamente cronológico es que revela si los cambios en diferentes medios han tenido lugar al mismo tiempo (indicio de un alto

grado de control central) o han seguido su propio ritmo (indicio de que las artes eran relativamente autónomas). Desgraciadamente, no es fácil atenerse rigurosamente a la cronología. La imagen del rey era objeto de constante revisión. Se acuñaban, por ejemplo, nuevas medallas para celebrar, o reinterpretar, acontecimientos que habían tenido lugar en fechas anteriores del reinado. Ello nos obliga a tener presentes dos escalas temporales, lo que podría llamarse «tiempo metálico» y la fecha de los acontecimientos [18]. La Grande Galerie de Versalles ha de estudiarse no sólo como representación de acontecimientos anteriores (1661, ó 1672) sino también como acontecimiento cultural en sí mismo, en el decenio de 1680.

No es, por tanto, de extrañar que los historiadores, aunque hayan destacado a menudo hitos en la historia de la imagen real, discrepen en lo tocante a las fechas. Algunos hacen hincapié en 1670 (o esos años), cuando el rey dejó de bailar en los ballets de corte y las comparaciones con Alejandro Magno se hicieron menos frecuentes [19]. Otros han postulado el año 1674, cuando el lenguaje de los festivales empezó a cambiar, y 1677, como apogeo del culto real [20]. A menudo se ha subrayado la importancia de 1679, fecha en que un programa mitológico para la Grande Galerie fue sustituido por un programa histórico [21]. Otros estudiosos prefieren 1682 ó 1683, cuando las grandes *fêtes* declinaron y la corte se instaló en Versalles, o 1685-1686, cuando se diseñaron estatuas de Luis para plazas públicas de toda Francia [22]. Espero haber reunido en las páginas siguientes material suficiente para que los lectores puedan extraer sus propias conclusiones.

Evidentemente, un estudio de esta naturaleza es hijo de su tiempo. Ya en 1912, la «gloriosa empresa» de Luis XIV le recordaba a un estudioso francés la publicidad contemporánea [23]. El paralelo es aún más claro a fines del siglo XX, cuando jefes de Estado, como Richard Nixon o Margaret Thatcher han confiado su imagen a agencias de publicidad [24]. Para expresarlo en términos modernos, lo que me interesa es «la venta de Luis XIV», el empaquetado del monarca, la ideología, la propaganda y la manipulación de la opinión pública.

Obviamente, hay peligro de caer en anacronismos. No tengo intención alguna de presentar a los panegiristas de Luis XIV como equivalentes exactos de Saatchi and Saatchi. Por lo demás, la referencia a la venta no es tan anacrónica como podría pensarse, pues el Duque de Saint-Simon, que conocía personalmente al rey, afirmó en cierta ocasión que nadie sabía tan bien como Luis «vender sus palabras, su sonrisa, incluso sus miradas». Con todo, la cultura del siglo XVII era muy distinta de la nuestra, y esas diferencias se reflejan necesariamente en las imágenes de los gobernantes (*infra*, página 185).

Otra forma moderna de describir este libro sería llamarlo un estudio sobre la «propaganda» de Luis XIV, sobre los intentos de moldear o manipular la «opinión pública», o un estudio sobre «ideología» (en el sentido de «las formas en que el significado sirve para sostener relaciones de dominación») [25]. Ninguno de esos tres conceptos —propaganda, opinión pública e ideología— existía en el siglo XVII. La *Congregatio de propaganda fidei* romana era un comité para «la propagación de la fe», no de «propaganda» en el sentido político del término. El concepto moderno de la propaganda sólo se remonta a finales del siglo XVIII, cuando las técnicas de persuasión

utilizadas por los simpatizantes de la revolución francesa se compararon con las técnicas cristianas de conversión [26]. Siempre es útil para el historiador buscar lo que falta en un lugar y un tiempo dados, y estas ausencias concretas son sin duda significativas.

No significan, sin embargo, que los espectadores y oyentes del siglo XVII no se apercibieran de los intentos de persuasión, o incluso de manipulación. Dada la importancia otorgada a la retórica en la educación de las *elites* de aquel tiempo, probablemente eran más conscientes de las técnicas de persuasión de lo que hoy en día lo somos la mayoría de nosotros [27]. Si el término propaganda se define con suficiente amplitud, por ejemplo, como «el intento de transmitir valores sociales y políticos», es difícil oponerse a que se aplique al siglo XVII [28]. Con todo, llamar a un estudio como éste un análisis de la propaganda de Luis XIV conlleva el peligro de inducir tanto al autor como a los lectores a interpretar los poemas, pinturas y estatuas que representan al rey como si no hubieran sido otra cosa que intentos de persuadir, antes que (por ejemplo) expresiones del poder del rey y de la devoción de al menos algunos de sus súbditos. Como el historiador de la antigüedad Paul Veyne ha sugerido recientemente, algunas obras de arte son creadas para existir y no para ser vistas. Los relieves de la Columna de Trajano, por ejemplo, son invisibles desde el suelo [29].

Más exacto sería, tal vez, decir que las representaciones de Luis fueron encargadas para glorificarlo. Los escritos del período no nos permiten dudar de la importancia que para gobernantes y nobles tenían la reputación o la gloria. En un diccionario del período se distinguía la gloria de la alabanza porque «la alabanza es dispensada por individuos, y la gloria por el mundo en general» [*la louange se donne par les particuliers, et la gloire par le général du monde*] [30]. *Gloire* era una palabra clave de la época [31]. Su importancia se subrayaba en las *Mémoires* de Luis [32]. Mademoiselle de Scudéry recibió una medalla de la Academia Francesa por un ensayo sobre el tema [33]. La gloria personificada aparecía en representaciones teatrales, en ballets y en monumentos públicos. En los jardines de Versalles había una Fuente de la Gloria.

También era común en el siglo XVII observar que el fasto tenía una función política. Daba *éclat* al rey. *Eclat* era otra palabra clave de la época, con significados que iban desde el «relámpago» al «trueno», pero siempre refiriéndose a algo inesperado e impresionante. El fasto se consideraba impresionante, en el sentido literal de que dejaba una «impresión» en los espectadores, como un sello en un pedazo de cera.

En ese sentido, Colbert decía del palacio del Louvre que imprimía respeto en los pueblos del mundo [*toute la structure imprime le respect dans l'esprit des peuples*] [34]. La referencia es probablemente a los pueblos de Europa, y no sólo al francés. Como a su vez Luis (o, más exactamente, uno de sus secretarios) explicaba al Delfín, los festivales gustaban a los súbditos y daban a los extranjeros «una impresión muy útil de magnificencia, poder, riqueza y grandeza» [*une impression très avantageuse de magnificence, de puissance, de richesse et de grandeur*] [35]. Bossuet usaba palabras análogas cuando en su tratado sobre política señalaba que la corte de un monarca es «deslumbradora y magnífica» [*éclatante et magnifique*] para que «los pueblos lo respeten» [*pour imprimer aux peuples un certain respect*] [36]. Un teórico social como Montesquieu, que se crió en el reinado de Luis XIV, afirmaba algo parecido: «El fasto y esplendor que rodean a los reyes forman parte de su poder» [*Le faste et la splendeur qui environnent les rois font une partie de leur puissance*] [37].

Las opiniones sobre la relación entre el arte y el poder vigentes en el siglo XVII pueden clasificarse como un espectro de frecuencias. En un extremo se encontraban los escritores que aparentemente creían a pies juntillas en la imagen del rey, ya fueran poetas que escribían odas al monarca, historiadores que narraban sus victorias o estudiosos que describían las decoraciones de Versalles. Describían las estatuas y otros monumentos como medios para «la instrucción del pueblo», al que alentaban a amar y obedecer a su príncipe [38].

Al otro extremo estaban los observadores, moralistas y satíricos que veían esencialmente la glorificación del rey como una artimaña de aduladores cínicos y contemporizadores, cuya víctima era el pueblo. Una generación antes, un escritor al servicio del Cardenal Richelieu ya sugería que las «bonitas palabras» eran un medio para que el príncipe «sedujera» al pueblo, «para que lo engañara con apariencias», «lo manejara a su antojo» [39]. De manera análoga, los detractores de Luis XIV utilizaron considerablemente otra palabra clave de la época, *divertissement*, «diversión» en el doble sentido de «entretenimiento» y «distracción». Aducían que los festivales y espectáculos —como los antiguos circos romanos— tenían por objeto distraer al pueblo de la política o, en la vívida frase de La Bruyère, dormirlo [*laisser le peuple s'endormir dans les fêtes, dans les spectacles*] [40].

Ciertamente, estos conceptos del siglo XVII arrojan luz sobre la corte de Luis XIV. No podemos permitirnos el lujo de pasarlos por alto. Por otro lado, un historiador del siglo XX que escribe para un público del siglo XX tampoco puede pasar por alto los conceptos modernos, tanto si se toman de la ciencia política como si provienen de la antropología social o la psicología social. Lo que sobre todo me interesa de la escritura histórica es la labor de mediación entre dos culturas, el pasado y el presente, el establecimiento de un diálogo entre los dos sistemas de conceptos, la traducción de un lenguaje a otro. «Propaganda» es un concepto moderno útil, pero también hay otros.

Podría ser conveniente, por ejemplo, ver en este libro como un estudio sobre el mito de Luis XIV [41]. La expresión parece en principio apropiada porque Luis era constantemente comparado con los dioses y héroes de la mitología clásica, como Apolo y Hércules. Sin embargo, el término «mito» puede utilizarse en forma más ambiciosa... y más polémica. Podríamos definir el mito como una historia con significado simbólico (como el triunfo del bien sobre el mal) en la que los personajes, héroes o villanos, revisten proporciones mayores que las naturales. Cada historia particular se encuentra en el punto de intersección entre el arquetipo y la coyuntura o, en otras palabras, entre un legado de imágenes y unos individuos y acontecimientos específicos [42].

El mito de Luis XIV existía en el sentido de que se le presentaba como omnisciente [*informé de tout*], como invencible, divino, etc. Era el príncipe perfecto, asociado con el retorno de la edad de oro. Poetas e historiadores describían al rey como «héroe», y a su reino, en palabras de Racine, como «una ininterrumpida serie de maravillas» [43]. Su imagen pública no era meramente favorable: tenía una cualidad sagrada.

Los historiadores profesionales utilizan a menudo el término «mito» en el sentido

de «historia que no es cierta» (en contraste con sus propias historias, tal como ellos las ven). Sin embargo, mi objetivo no es oponer el Luis «real» al Luis mítico. Por el contrario, lo que me interesa es precisamente la realidad del mito, sus efectos en el mundo exterior a los medios de comunicación: extranjeros, súbditos de Luis y, no menos importante, el rey mismo. El término «mito» tiene también la ventaja de recordarnos que los artistas y escritores, lejos de circunscribir su trabajo a imágenes estáticas del rey, trataban de presentar una narrativa, lo que denominaban *l'histoire du roi*, tanto en pinturas, tapices, medallas y grabados como en las historias oficiales. Para combinar esta sensación de movimiento con la sensación de espectáculo, podríamos emplear el concepto de «teatro» de Luis XIV.

Resulta tentador ir aún más lejos y hablar del «Estado espectáculo» del Rey Sol. El concepto de «Estado espectáculo» fue propuesto hace diez años por el antropólogo americano Clifford Geertz en su influyente estudio sobre el Bali decimonónico [44]. La frase habría gustado sin duda a los contemporáneos de Luis XIV, que estaban acostumbrados a ver el mundo como un escenario. Luis mismo utilizó la metáfora alguna vez (*infra*, páginas 17 y 51). El Duque de Saint-Simon usó constantemente términos como *comédie* y *scène* en sus descripciones de la corte [45]. Más de uno de los sermones pronunciados con ocasión de la muerte del rey se refirieron a su vida como un gran «espectáculo» [46].

El ritual, especialmente, se veía como una especie de drama que tenía que escenificarse para fomentar la obediencia. Un estudioso alemán, J. C. Lünig, que publicó un estudio general sobre ceremonias públicas en 1719 y 1720, lo llamó *Theatrum Ceremoniale* y explicó que ese tipo de teatro era necesario porque «entre la gente común... las impresiones físicas tienen un efecto mayor que el lenguaje que se dirige al intelecto y la razón». En las memorias de Luis se sostiene algo parecido [47]. Los análisis de la importancia del ritual en la política contemporánea se basan en supuestos análogos [48].

A lo largo del libro recurriré con frecuencia a una perspectiva dramática, aprovechando especialmente los trabajos del antropólogo social Erving Goffman, que recalcó la importancia de la actuación, lo que él llamaba la «presentación de uno mismo» en la vida cotidiana, el arte de la «administración de la impresión», la diferencia entre las zonas «delantera» y «trasera», la función del decorado y sus propiedades, etc. [49].

Todos esos términos modernos son utilizables para estudiar a Luis XIV. Versalles, por ejemplo, era un decorado donde el rey podía exhibir su poder. El acceso al monarca estaba cuidadosamente controlado y pasaba por varias etapas. Los visitantes circulaban de patios exteriores a patios interiores, subían escaleras, esperaban en antesalas, etc., antes de que se les permitiera vislumbrar al rey.

Los términos utilizados por Goffman apenas habrían sorprendido a contemporáneos del rey como La Rochefoucauld o Saint-Simon. Saint-Simon, por ejemplo, usa con frecuencia el término *les derrières* para referirse a la zona de la corte situada «entre bastidores». A veces se dice que Luis vivió su vida entera en público. En cierto sentido ello es cierto: siempre había alguien que lo estaba observando, aunque sólo fuera uno de sus ayudas de cámara. Sin embargo, algunas de sus actividades, políticas y no políticas, eran menos públicas que otras. Sus relaciones con sus amantes, como su matrimonio con Madame de Maintenon, tuvieron lugar entre bastidores. No hay referencias a esas relaciones en los medios de comunicación oficiales, aunque todo el mundo las conocía. Tienen que reconstruirse a partir de diversas fuentes oficiosas, incluidas cartas privadas e incluso las memorias de uno de los camareros reales. (Desgraciadamente, sus observaciones terminan en 1653, fecha en que cayó en desgracia) [50].

También es útil para este estudio otro término relacionado con el teatro: el término «representación» [51]. Uno de sus principales significados era el de «actuación». El jesuita Menestrier, experto en emblemas, espectáculos y otras formas simbólicas, publicó en 1681 un libro sobre «representaciones» musicales. La primera vez que vio la Duquesa de Borgoña, que a la sazón tenía once años, Luis comentó a Madame de Maintenon que cuando le llegara el tiempo de representar su papel en el escenario de la corte, lo haría con gracia y encanto [*Quand il faudra un jour qu'elle représente, elle sera d'un air et d'une grâce à charmer*] [52]. Según otra definición, sacada de un diccionario de la época, la representación es una «imagen que nos devuelve a la mente y la memoria los objetos ausentes» [*Image qui nous remet en idée et en la mémoire les objets absents*] [53].

«Representar» significaba también «tomar el lugar de otro». En ese sentido, los embajadores, los gobernadores provinciales y los magistrados representaban todos a Luis. También lo hizo la reina cuando el rey estuvo en campaña en 1672. También, en un sentido algo distinto del término «representación», lo hacían los secretarios reales, que estaban autorizados a imitar no sólo la firma del rey sino también su caligrafía [54]. Hasta las cartas de amor de Luis estaban escritas por otro (en un momento dado, el Marqués de Dangeau). En las memorias reales se contraponen las cartas escritas en nombre del rey a las escritas por el rey mismo —pero lo cierto es que ese mismo pasaje, como el resto de las famosas *Mémoires*, fue escrito, a modo de «negro», por un secretario [55].

También representaban al rey objetos inanimados, especialmente sus monedas, que llevaban su imagen y a veces su nombre (el *luis* de oro valía unas 15 *livres*). Asimismo lo hacían su escudo de armas y su divisa personal, el sol. También su cama, o la mesa puesta para su almuerzo, aunque el rey estuviera ausente. Estaba, por ejemplo, prohibido llevar sombrero en la habitación donde la mesa real estaba puesta [56].

Entre las representaciones inanimadas del rey destacan sus retratos. Se dijo del artista Charles Lebrun que había representado en un retrato del rey «todas sus altas cualidades, como en un espejo muy claro» [*il y représente comme dans une glace très pure toutes ses hautes qualités*] [57]. Los retratos se trataban también como si fuesen sustitutos del rey. El famoso retrato del rey por Rigaud (véase figura 1), por ejemplo, ocupaba el lugar del monarca en el salón del trono de Versalles cuando el rey estaba ausente. Dar la espalda al retrato era una ofensa, como dársela al rey [58]. Otros retratos presidían en las provincias festivales en honor del rey [59]. En ocasiones eran llevados en procesión como la imagen de un santo [60]. La comparación no es tan extravagante como puede parecer, porque el rey era representado a veces como San Luis.

Podría también decirse con cierta exactitud que el rey se representaba a sí mismo, en el sentido de que representaba conscientemente el papel de rey. De su conciencia de sí, así como de la diferencia entre las zonas delantera y trasera de la

corte, se hacen eco las memorias de un noble italiano que visitó la corte en los años setenta. «En privado» [*en son particulier*], es decir, en su cámara, rodeado de un pequeño grupo de cortesanos, Luis se olvidaba de su gravedad, pero si la puerta se abría, «cambiaba inmediatamente de actitud y expresión, como si tuviera que aparecer en un escenario» [*il compose aussitôt son attitude et prend une autre expression de figure, comme s'il devait paraître sur un théâtre*] [61].

Luis ocupaba también el lugar de Dios, como pusieron de relieve el predicador de la corte Jacques-Bénigne Bossuet y otros teóricos políticos. Los gobernantes eran «imágenes vivientes» [*images vivantes*] de Dios, «representantes de la majestad divina» [*les répresentants de la majesté divine*] [62].

También pordría decirse que Luis representaba al Estado. Un escritor político poco conocido de la época declaró que era rey «quien representa a toda la república» [*celui qui répresente toute la république*]. Luis es, naturalmente, conocido por el epigrama que se le atribuye, «el Estado soy yo» [*l'Etat c'est moi*]. Si no dijo tal cosa, al menos permitió a sus secretarios que escribieran en su nombre que «cuando uno tiene presente el Estado, está trabajando para sí» [*quand on a l'état en vue, on travaille pour soi*] [63]. Amigos y enemigos del régimen estaban de acuerdo con esa identificación. Bossuet declaraba que «todo el Estado está en él» [*tout l'Etat est en lui*], mientras que en un panfleto protestante se deploraba que «el rey ha ocupado el lugar del Estado» [*Le roi a pris la place de l'Etat*] [64].

Sin embargo, representar al Estado no es lo mismo que identificarse con él. Bossuet recordaba al rey que él moriría, mientras que su Estado debía ser inmortal, y se dice que Luis, en su lecho de muerte, dijo «Yo me voy, pero después de mí permanecerá el Estado» [*Je m'en vais, mais l'état demeurera après moi*] [65]. No conviene tomar demasiado literalmente el célebre epigrama.

Una ventaja del término «representación» es que puede referirse no sólo a los retratos visuales o literarios del rey, la imagen proyectada en o por los medios de comunicación, sino también a la imagen recibida, la imagen de Luis en la imaginación colectiva, o, como dicen los historiadores y antropólogos franceses, las «representaciones colectivas» de la época. La desventaja de la expresión «representaciones colectivas», es que puede creerse que entraña que todos tenían una imagen idéntica del rey, o incluso que existe algo como la imaginación colectiva, según el modelo del inconsciente colectivo de Jung. Para evitar esos malentendidos se ha escogido un título distinto.

No he titulado este libro la «fabricación» de Luis XIV con el fin de destruir o demoler al rey, como demolieron los revolucionarios sus estatuas en 1792. Reconozco que de hecho el rey hacía bastante bien su trabajo, *le métier du roi*, como lo llaman las memorias reales. No tomó todas las decisiones que se le atribuyeron en su tiempo, pero sí algunas de ellas. Luis era mucho más que un «rey pintado», como describen a un monarca débil algunos escritores del siglo XVII. El término «fabricación» no tiene por objeto sugerir que Luis era artificial mientras que otras personas eran naturales. En cierto sentido, como demuestra sagazmente Goffman, todos nos construimos a nosotros mismos. Lo excepcional de Luis fue la ayuda que recibió en la labor de construcción.

El título se ha escogido por dos razones más positivas [66]. En primer lugar, «fabricación» es una palabra que sugiere un proceso, y yo quisiera centrarme en un proceso de creación de imagen que duró más de medio siglo. Hoy en día, la visión retrospectiva, Versalles y las memorias de Saint-Simon nos presentan una imagen del rey anciano que prácticamente anula las de sus encarnaciones más jóvenes. Un término como «fabricación», al igual que la estructuración cronológica de este ensayo, puede contribuir a dar una sensación de desarrollo. Por la misma razón, tal vez sea conveniente hablar de la «mitologización» gradual de acontecimientos reales, como la travesía del Rin en 1672 o la revocación del Edicto de Nantes, en 1685, en sus sucesivas representaciones en distintos medios. Lo que podríamos llamar «versión autorizada» de la historia del rey era objeto de continua revisión.

En segundo lugar, la frase «la fabricación de Luis XIV» en lugar de «la fabricación de una imagen» destaca la importancia de los efectos de los medios de comunicación en el mundo, la importancia de lo que se ha llamado «la creación de grandes hombres» o «la construcción simbólica de la autoridad» [67]. La mayoría de los contemporáneos de Luis XIV veían al rey como una figura sagrada. Se le atribuía el poder de curar a quienes padecían enfermedades cutáneas en virtud de su «toque real» [68]. Era carismático en todos los sentidos: el sentido original de haber sido ungido con crisma, símbolo de la gracia divina, y el sentido moderno de un líder envuelto en un aura de autoridad. Sin embargo, ese carisma exigía constante renovación. Tal era el objetivo principal de la presentación de Luis, en su escenario de Versalles, como también el objetivo de la representación del rey en los medios de comunicación.

Resumamos. El enfoque adoptado en este libro es resultado de un cierto desencanto con dos visiones opuestas de los gobernantes y sus imágenes, que podrían llamarse visión «cínica» y visión «inocente». La visión cínica, que, como hemos visto, tuvo sus partidarios en el siglo XVII, despacharía la imagen del rey como una manifestación de vanidad, megalomanía o narcisismo, o la explicaría como adulación de cortesanos trepadores, o la presentaría, a modo del moderno análisis de las comunicaciones, como ejemplo de la creación de «pseudoacontecimientos» y la transformación de acontecimientos que contradicen la imagen en «no-acontecimientos» por especialistas de los medios de comunicación que no creen en lo que hacen. Según esta perspectiva, el arte y la literatura oficiales del período deberían interpretarse como una forma de «ideología», a su vez definida como una serie de trucos encaminados a manipular a los lectores, los oyentes y los espectadores [69].

La visión opuesta de la creación de imagen sugiere que se tomó y debe tomarse en serio, en el sentido de que respondía a necesidades psicológicas. El término «ideología», de utilizarse, se redefine para referirlo al poder de los símbolos sobre toda persona, tanto si es consciente de ese poder como si no lo es. Desde esa perspectiva, los elogios a un rey son homenaje a una función, no adulación a un individuo. Un estado centralizado necesita un símbolo centralizador. El gobernante y su corte, a menudo percibidos como una imagen del cosmos, son un centro sagrado o «ejemplar» para el resto del Estado [70].

En su estudio sobre Bali en el siglo XIX, Clifford Geertz ha llevado aún más lejos esta línea argumental. En Bali, según Geertz, el Estado no se ocupaba gran cosa del gobierno, «que ejercía con indiferencia e indecisión». Se orientaba, por el contrario, «hacia el espectáculo, hacia la ceremonia, hacia la dramatización pública de las obse-

siones que dominan la cultura balinesa: desigualdad social y orgullo de clase. Era un Estado espectáculo donde los reyes y príncipes eran empresarios, los sacerdotes directores y los campesinos actores secundarios, personal técnico y público». De ahí que Geertz critique la visión cínica, por considerarla reduccionista, aduciendo que el ritual monárquico no era un instrumento, y mucho menos un fraude, sino un fin en sí mismo. «El poder servía a la pompa, no la pompa al poder» [71].

La exactitud o inexactitud de esta descripción de Bali en el siglo XIX no es algo que deba preocuparnos aquí. Lo que nos interesa es el modelo de Geertz de la relación entre pompa y poder. ¿Es o no aplicable a la Europa de principios de la Edad moderna, y en particular a Francia? El ejemplo más evidente de un «Estado espectáculo» en la Europa del siglo XVII es sin duda el papado, que carecía de fuerza militar (Stalin preguntó en una ocasión que cuántas divisiones tenía el Papa), pero compensaba esa carencia con el esplendor de sus rituales y sus escenarios [72]. También en el caso de Luis XIV puede utilizarse el modelo. Luis era considerado un gobernante sagrado, y en su corte se veía un reflejo del cosmos. De ahí las muchas comparaciones entre el rey y Júpiter, Apolo y el sol.

Desde un punto de vista comparativo, podría decirse que ambos modelos rivales hacen hincapié en determinadas percepciones al precio de excluir otras. Los cínicos son, ciertamente, reduccionistas, y se niegan a considerar el mito, el ritual y la devoción como respuestas a una necesidad psicológica. Dan por supuesto con demasiada facilidad que las clases gobernantes del pasado eran tan cínicas como lo son ellos. Por otro lado, el modelo rival da por supuesto demasiado fácilmente que todo el mundo en una sociedad dada creía en sus mitos. No es capaz de reconocer ejemplos concretos de falsificación y manipulación.

También en el caso de Luis XIV ambos enfoques son reveladores. Por un lado, concuerdo con los cínicos en que Luis no fue un monarca tan maravilloso como lo pintaban. Los testimonios que después se presentarán ponen claramente de manifiesto que el gobierno trató de engañar al público en algunas ocasiones, desde el saco de Heidelberg (*infra*, páginas 109, 121, 187 y 193) a la derrota de Blenheim. También es probable que algunos cortesanos y algunos escritores cantaran las alabanzas de Luis en beneficio de sus propias carreras, enganchando sus vagones al sol.

Sería, sin embargo, un error centrar el análisis de la conducta de Luis o de sus cortesanos en las ideas de sinceridad y autenticidad. El culto moderno a la sinceridad no existía en el siglo XVII. Otros valores, como el decoro, se consideraban más importantes [73]. En cualquier caso, el sistema no se basaba únicamente en la adulación. Es improbable que todas las contribuciones a la glorificación del rey fueran cínicas en el sentido de constituir intentos de persuadir a otros de algo en lo que uno mismo no cree. Es cuando menos posible que Luis mismo, la corte y el país creyeran en la imagen idealizada del rey como creían en las virtudes del toque real (cf. Capítulo XI). Fuera de contexto, la imagen de Luis XIV como monarca sagrado e invencible puede muy bien parecer una manifestación de megalomanía. Sin embargo, tenemos que aprender a verla en su contexto, como creación colectiva y —al menos en cierta medida— como respuesta a una demanda, aunque el público no fuera del todo consciente de lo que deseaba. Los procesos por los que las imágenes sostienen el poder son tanto más poderosos cuanto que parcialmente inconscientes.

Ambos modelos, por consiguiente, tienen su utilidad. Podría aducirse que también la tensión entre ellos es fructífera. Si fuera posible resolver las oposiciones y alcanzar una síntesis, ésta sería tal vez la siguiente. El rey y sus consejeros conocían bien los métodos por los que puede manipularse al pueblo con símbolos. Después de todo, la mayoría de ellos habían sido adiestrados en el arte de la retórica. Sin embargo, los fines al servicio de los cuales manipulaban a otros se escogían, como es natural, del repertorio que ofrecía la cultura de su tiempo. Tanto los fines como los métodos son parte de la Historia, y parte de la historia que se relata en este libro.

En los siguientes capítulos intentaré combinar el enfoque cronológico con el analítico. Una relación narrativa de la fabricación del rey a lo largo de más de siete decenios se intercala entre capítulos temáticos donde se estudian los medios de comunicación del período y la recepción de los mensajes en el país y en el extranjero. Para concluir el análisis, trataré de dar un paso atrás y contemplar a Luis con cierta distancia, comparando y contrastando su imagen pública con la de otros monarcas del siglo XVII y situándola en la historia general de las imágenes de los gobernantes.

El objetivo de este estudio puede resumirse, mediante fórmula derivada del trabajo de los analistas de la comunicación de nuestro tiempo, como el intento de descubrir quién decía qué sobre Luis a quién, por conducto de qué canales y códigos, en qué escenarios, con qué intenciones, y con qué efectos [74]. El capítulo siguiente se dedicará a los canales y códigos, en otras palabras, a los medios de persuasión.



2. «Luis joven». *Jean Warin presentando su medalla a Luis niño*, pintura anónima, *c.* 1648. Musée de la Monnaie, París.

II

PERSUASION

C'est un grand art que de savoir bien louer.

Bouhours

En este capítulo se presenta una breve descripción, o tal vez más bien un *collage*, de las imágenes de Luis XIV, destacándose temas, motivos y lugares comunes recurrentes. Sin embargo —como suelen sostener los teóricos de la comunicación— es imposible separar el mensaje del medio en que se presenta. Los críticos literarios vienen a decir lo mismo sobre la imposibilidad de separar el contenido de la forma y la necesidad de tener en cuenta lo que significan los géneros y sus convenciones. De ahí que al retrato compuesto del rey preceda un examen de los medios y los géneros.

Medios

Desde el famoso ensayo del crítico alemán Lessing sobre el Laocoonte (1766), los críticos suelen hacer hincapié en las características específicas de cada medio artístico. Sin embargo, en la era de Luis XIV, como en el Renacimiento, se recalcaban más los paralelismos entre las artes, desde la poesía a la pintura [1]. Las escenas de la vida del rey se presentaban en formas parecidas en medios distintos. Los retratos y las estatuas ecuestres evocaban mutuas resonancias, las medallas se reproducían en bajorrelieves, y se escribían panegíricos del rey, entre los que destaca el *Portrait du roi* de Félibien (1663), que pretende describir una pintura de Lebrun [2], en forma de descripciones de pinturas.

En esa profusión de medios, es difícil determinar si las imágenes visuales ilustraban los textos u ocurría lo contrario. Lo importante es, sin duda, que se influían y reforzaban mutuamente. La figura de la Victoria, por ejemplo, aparece no sólo en medallas, estatuas y pinturas, sino también en obras de teatro como el *Toison d'Or* de Corneille (1660). Los arcos triunfales provisionales erigidos para las entradas reales y los arcos construidos en piedra en París y otros lugares eran más o menos idénticos. Los relieves esculpidos en torno a la estatua de Luis en la Place des Victoires imitaban a algunas medallas del reinado, pero también se acuñó una medalla para conmemorar la inauguración de la estatua. Medallas y monumentos se reproducían

en grabados. Había muchas representaciones de representaciones del rey y sus actividades.

Existían imágenes de Luis en pintura, bronce, piedra, tapiz (o, menos abundantes, en pastel, esmalte, madera, terracota e incluso cera). Abarcan desde la infancia (figura 2) hasta la digna ancianidad del famoso retrato de Hyacinthe Rigaud (véase figura 1). El mero número de estatuas y retratos pintados del rey, de los que sobreviven más de 300, era notable para la costumbre de la época [3]. También lo era el número de grabados del rey, de los que todavía pueden encontrarse casi 700 en la Bibliothèque Nationale. También lo era la colosal escala de algunos de los proyectos, como la estatua de Luis a pie de la Place des Victoires, o la estatua ecuestre para la Place Louis-le-Grand, tan enorme que veinte hombres podían sentarse a comer dentro del caballo... como de hecho hicieron mientras se instalaba la estatua.

A veces se agrupaban imágenes del rey para dar forma a una narración. El número de representaciones de Luis en forma de serial era poco habitual para la época. Una famosa serie de pinturas de Lebrun, conocida como «la historia del rey» [*l'histoire du roi*], representaba principales acontecimientos del reinado hasta el decenio de 1670. Esta «narratio», como la llamarían los retóricos, se reprodujo en forma de tapices, así como en grabados. Las medallas acuñadas para conmemorar los acontecimientos del reinado (más de 300, también en este caso un número más alto de lo normal) también se reproducían en forma de grabados, que se publicaban como «historia metálica del rey». Los denominados «almanaques reales» tenían frontispicios grabados donde se representaba un acontecimiento distinto cada año, y también éstos se describían a veces como «historia del rey».

Merece destacarse la importancia de los medios susceptibles de reproducción mecánica. Las reproducciones acrecentaban la visibilidad del rey. Las medallas, que eran relativamente caras, sólo podían acuñarse por centenares. Sin embargo, las «estampas» (grabados en madera, aguafuertes, grabados en cobre, grabados en acero, e incluso medias tintas) eran baratas. Se reproducían en miles de ejemplares y podían, por tanto, contribuir de manera importante a difundir tanto imágenes como noticias de Luis [4].

La imagen real se construía también con palabras, orales y escritas, en prosa y en verso, en francés y en latín. Los medios orales comprendían sermones y discursos (a los Estados provinciales, por ejemplo, o por embajadores en el extranjero). Constantemente se producían poemas en alabanza del rey. Se escribieron, distribuyeron e incluso publicaron historias del reinado en vida del rey. Los periódicos, especialmente la *Gazette de France*, que se publicaba dos veces por semana, y el *Mercure Galant*, que se publicaba mensualmente, dedicaban un espacio considerable a las actividades del rey [5]. Escritores de prestigio, entre ellos Racine, componían cuidadosamente inscripciones latinas para monumentos y medallas. Eran en sí mismas una forma de arte donde se combinaban la brevedad y la dignidad. Estas inscripciones contribuían de manera importante a la eficacia de las imágenes, pues enseñaban a los espectadores a interpretar lo que veían.

También había eventos donde se utilizaban medios diversos, y en los que las palabras, las imágenes, las acciones y la música constituían un todo. Con frecuencia se representaban obras de Molière o de Racine como parte de un festejo vespertino, que

incluía también un ballet. De hecho, en 1670 la *Gazette* describía una representación de *Le bourgeois gentilhomme* como un ballet «acompañado de una comedia». El *ballet de cour* no era un ballet en el sentido moderno de la palabra, sino más bien una especie de baile de disfraces, o, en otras palabras, una forma episódica de entretenimiento dramático en la que colaboraban poetas, como Isaac Benserade, compositores, coreógrafos y artistas [6]. En los años setenta y ochenta, Jean-Baptiste Lully y Philippe Quinault lograron sustituir el ballet por una forma más unificada de representación musical, la ópera. Frecuentemente, en las letras de los ballets y las óperas, y especialmente en sus prólogos, se intercalaban referencias elogiosas a las actividades del rey [7]. Las obras teatrales, los ballets y las óperas se integraban a menudo en un festival más amplio, que a su vez podía haberse planificado para glorificar un acontecimiento particular, como las «diversiones» de Versalles en 1674, por ejemplo, conmemoraron la captura de la provincia del Franco Condado [8].

También los rituales extraordinarios (en otras palabras, no recurrentes) como la unción del rey en 1654 o su boda en 1660, y rituales recurrentes, como la imposición de manos a los enfermos para curarlos o la recepción de embajadores extranjeros, podían considerarse acontecimientos donde se utilizaban múltiples medios para presentar la «imagen viviente» del rey [9]. De hecho, también podían considerarse así las actividades cotidianas del rey —levantarse, comer, acostarse—, tan marcadamente ritualizadas que pueden considerarse mini-dramas.

El escenario de esos rituales era generalmente un palacio: el Louvre, Saint-Germain, Fontainebleau y, cada vez con más frecuencia, Versalles. Versalles en particular

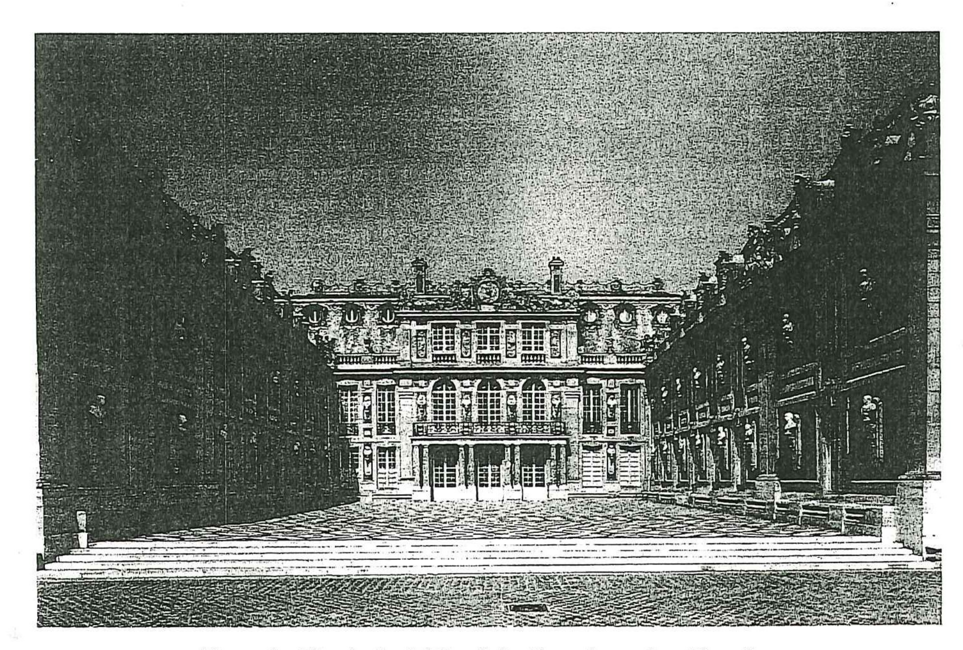


Figura 3. «El palacio del Rey Sol». Cour de marbre, Versalles.

podría considerarse como una exhibición permanente de imágenes del rey[10]. Luis se veía a sí mismo por todas partes, incluso en el techo. Cuando el reloj instalado en 1706 daba la hora, una estatua de Luis aparecía y la Fama descendía para coronarlo de laurel.

Un palacio es algo más que la suma de sus partes. Es un símbolo de su propietario, una extensión de su personalidad, un medio para su autopresentación (figura 3). Como más adelante veremos (página 70), Colbert criticó los diseños para el Louvre del arquitecto y escultor italiano Gianlorenzo Bernini por considerar que eran incómodos y poco prácticos, pero incluso Colbert se preocupó de que tuviera «una fachada digna del príncipe»[11]. Versalles, en particular, fue la imagen de un gobernante que supervisó su construcción con amoroso cuidado. No era únicamente escenario de representaciones, era por sí mismo protagonista de representaciones como la *Grotte de Versailles* de Lully (1668), *Les fontaines de Versailles* (1683) de Lalande y Morel y *Le canal de Versailles* (1687) de Philidor. Se publicaban oficialmente grabados de Versalles, que se distribuían para mayor gloria del rey.

Géneros

Las imágenes no son tan fáciles de leer como parecen, al menos cuando la distancia cultural entre el creador y el espectador es tan grande como la que nos separa del siglo XVII. Para compensar ese abismo es de elemental prudencia prestar considerable atención a las descripciones contemporáneas de esas imágenes. Algunas pueden encontrarse en guías contemporáneas de Versalles, que, como las inscripciones en monumentos y medallas, estaban ideadas para moldear las percepciones de los espectadores[12]. Como ya hemos visto, poetas e historiadores hacían descripciones de los retratos reales.

Para no malinterpretar las imágenes de Luis debemos tener presentes no sólo los medios, sino también los diferentes géneros y sus funciones. Cada género tenía sus propias convenciones o fórmulas. El público, o parte de él, estaba familiarizado con esas convenciones, que moldeaban sus expectativas e interpretaciones. En contraste con los espectadores y oyentes postrománticos, que rechazan el estereotipo como una ofensa contra la espontaneidad, no parece que el público del siglo XVII tuviera objeciones a los lugares comunes y las fórmulas[13].

Por lo demás, la función de la imagen no era, en términos generales, presentar una copia reconocible de los rasgos del rey o una fría descripción de sus acciones. Su objeto era, por el contrario, celebrar a Luis, glorificarlo, en otras palabras, persuadir de su grandeza a espectadores, oyentes y lectores. Para lograrlo, artistas y escritores aprovecharon una larga tradición de formas triunfales.

La entrada real en las ciudades, por ejemplo, seguía en lo esencial el modelo de una entrada triunfal romana, y el relato de la entrada de Luis, con su reina, en París en 1660 recibió de hecho el título de *entrée triomphante*[14] (figura 4). Como en otras entradas reales en ciudades, la pareja atravesó una serie de arcos de triunfo provisionales que marcaban la naturaleza de la ocasión. Durante el reinado de Luis XIV se construyeron también arcos de triunfo permanentes en París, en la Porte St Denis, la

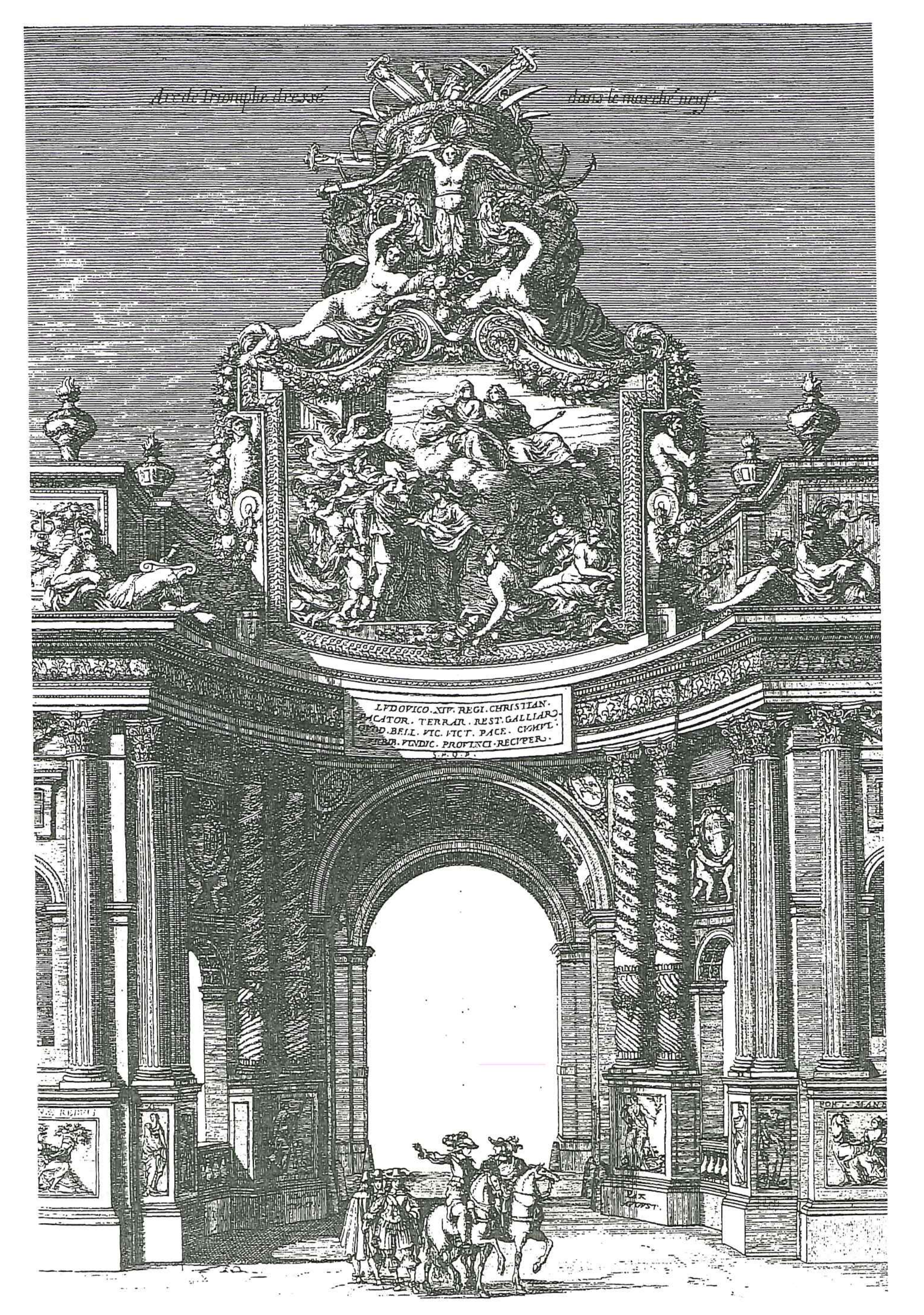


Figura 4. *Arco de triunfo provisional erigido en el Marché Neuf*, grabado de *Entrée Triomphante...*, 1660. British Library, Londres.

Porte St Antoine y la Porte St Martin, así como en ciudades provinciales, desde Lille a Montpellier.

Otra forma triunfal era la estatua ecuestre, también un antiguo género romano, que estampaba la imagen del gobernante en los espacios centrales de la ciudad. Las convenciones que regían esos monumentos ecuestres eran bastante estrictas. El caballero se representaba por lo general con armadura romana. El caballo solía estar al trote. Bajo sus pies podía haber alguna figura que representara la derrota de las fuerzas del mal o el desorden.

Unos pocos retratos de Luis lo muestran en forma relativamente informal, con su ropa de diario, cazando, sentado en un sillón o incluso jugando al billar [15]. Sin embargo, lo probable es que esos retratos se hicieran para exhibirse en privado y no en público. La mayoría de los retratos del rey corresponden al género que los artistas denominan «retrato de Estado» construido de acuerdo con la «retórica de la imagen» desarrollada en el Renacimiento para retratar a la gente importante. En esos retratos de Estado el modelo se presenta generalmente de tamaño natural o mayor, de pie o sentado en un trono (figura 5). Sus ojos están a un nivel más alto que los del espectador, para recalcar su superior condición. El decoro no permite que el modelo se muestre con ropa de diario. Lleva armadura para simbolizar el valor, o ricas vestiduras como señal de alta condición, y está rodeado de objetos relacionados con el poder y la magnificencia —columnas clásicas, cortinas de terciopelo, etc. [16]. Su postura y expresión transmiten dignidad.

El género es igualmente importante en el caso de la poesía, y en cierto sentido aún más evidente. Las reglas de los diferentes géneros se resumieron en tratados formales y en el *Art poétique* (1674), ensayo en verso de uno de los principales poetas del reino, Nicolas Despréaux, más conocido como Boileau. No parece que Luis haya figurado nunca como héroe de un poema épico, circunstancia que probablemente refleja una pérdida de confianza en el género más que en el monarca. Jean Chapelain, poeta que asesoraba al gobierno en materia de glorificación literaria del rey, argumentaba en contra de la epopeya aduciendo que ésta entraña necesariamente «ficciones» (sin duda pensaba en el papel de los dioses en Homero y Virgilio) que podían dañar la reputación del rey haciendo que el lector contemplara con escepticismo sus éxitos reales [17]. Se escribió, sin embargo, un «poema heroico» en latín sobre la habilidad del rey como jinete, y Luis era celebrado frecuentemente en sonetos, madrigales y odas [18].

La oda puede definirse como un poema lírico en estrofas donde se combinan versos largos y cortos [19]. Su función —como la de la estatua ecuestre o el retrato de Estado— era fundamentalmente enaltecedora. El antiguo poeta griego Píndaro había escrito odas en alabanza de los vencedores de las carreras de carros. Un verdadero ejército de poetas alabó de manera análoga las victorias del rey. En 1663, Racine celebró la recuperación del rey de una enfermedad con una oda sobre su convalecencia, en la que se describía la «perfidia» de la «insolente enfermedad» que había osado amenazar al rey, y se comparaba a Luis con el sol y a su reinado con la Edad de Oro [20]. Muchos ecos de esta oda resuenan en los poetas menores del reinado, especialmente en 1687, cuando el rey se estaba recuperando de una operación grave [21].

Tanto en prosa como en verso, la imagen del rey se engastaba en una retórica

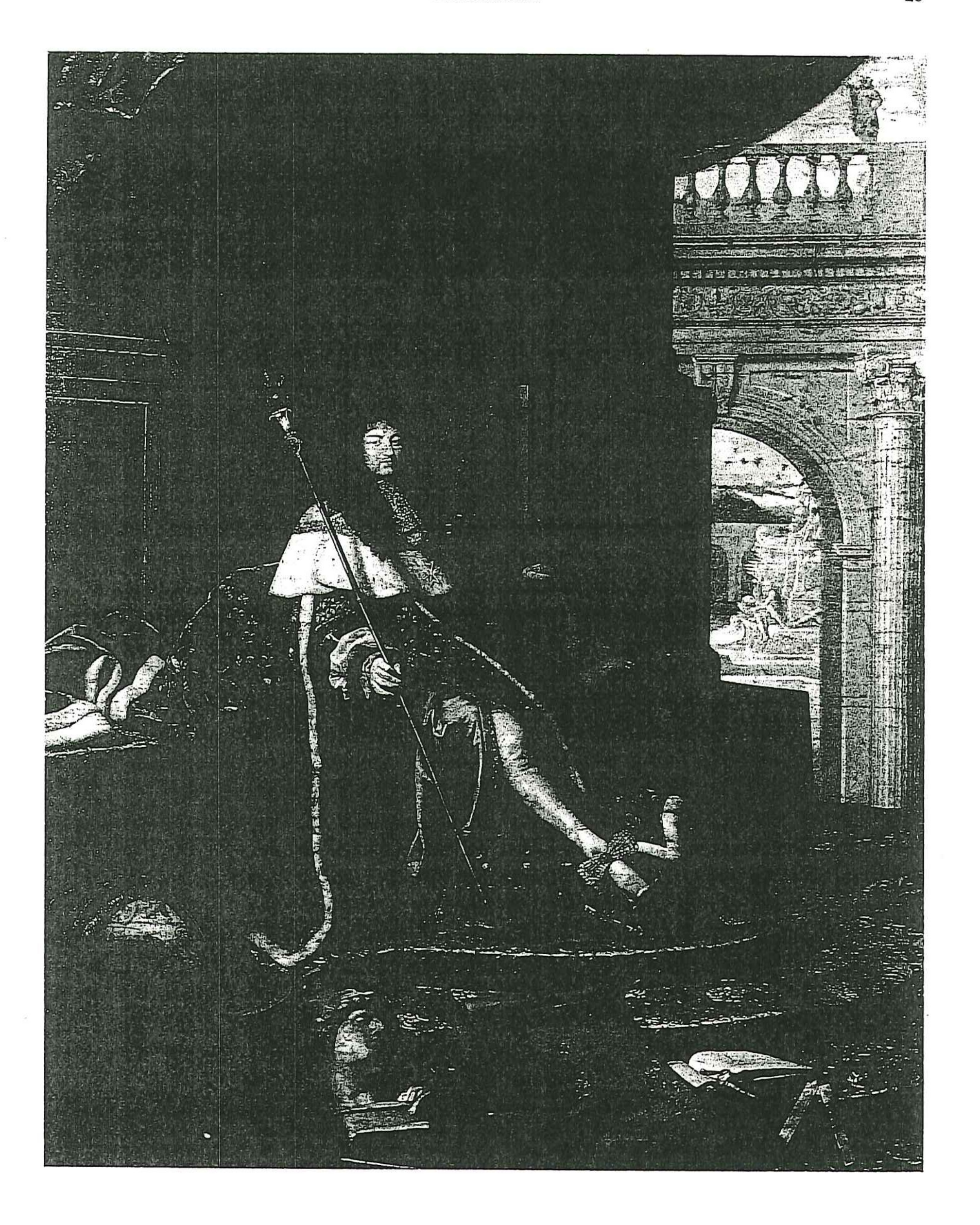


Figura 5. «Luis en el trono». *Retrato de Luis XIV como Protector de la Academia de Pintura y Escultura,* de Henri Testelin, óleo sobre lienzo, 1666-1668. Château de Versailles.

triunfalista. El panegírico o discurso en alabanza de un individuo concreto en ocasiones diversas (desde cumpleaños hasta funerales) fue en la Francia del siglo XVII un género tan favorecido como en la antigüedad clásica. Con periodicidad se celebraban concursos sobre el mejor panegírico de Luis en francés, y los jesuitas eran bien conocidos por su habilidad para componer esos discursos en latín. El «panegírico al muy munificente Luis el Grande, padre y patrono de las artes liberales», de Jacques La Beaune (1684), escrito en latín y pronunciado en el colegio de los jesuitas de París antes de enviarse al impresor [22] (figura 6), es un buen ejemplo del género.

Los sermones eran una forma de discurso muy apreciada en la época. La predicación era un arte, cuyos maestros (además de Bossuet) eran Valentin-Esprit Fléchier, los jesuitas Louis Bourdaloue (que pronunció diez ciclos de sermones de Cuaresma y Adviento en la corte entre 1672 y 1693) y Charles de La Rue, y el oratoriano Jean-Baptiste Massillon, que predicó con gran éxito en Versalles al final del reinado [23]. La oración funeraria de Fléchier por el Mariscal Turenne y la de Bourdaloue por Condé se consideraban clásicas en su género [24]. Los predicadores de la corte (escogidos personalmente por el rey) comparaban a la monarquía francesa con la sagrada monarquía de Saúl y David descrita en el Antiguo Testamento, y alabaron a Luis mucho antes de su funeral. El sermón de Bossuet con ocasión de la muerte de la reina (1683) contenía numerosas referencias a las virtudes del rey. También las contenían el sermón que pronunció con ocasión de la muerte del Canciller, Michel Le Tellier (1686), y muchos otros sermones de tiempos de la Revocación del Edicto de Nantes (*infra*, páginas 101 y ss.) [25]. Se permitía a los predicadores, sin embargo, recordar al rey sus deberes y criticar sus acciones (en términos vagos y generales), especialmente si predicaban en Cuaresma [26].

También la historia tiene que considerarse como género literario. Se estimaba que una obra histórica debía incluir una serie de pasajes literarios, como el «carácter» o retrato moral de un gobernante, ministro o comandante, la vívida narración de una batalla y la presentación de debates por medio de discursos atribuidos a los principales participantes (pero frecuentemente inventados por el historiador) [27]. No hubo, por consiguiente, nada extraño en el nombramiento de Boileau y Racine como historiadores reales.

Estilos

El estilo apropiado para la pintura narrativa y los retratos de Estado era la forma denominada «grande» o «magnífica» [*la grande manière, la manière magnifique*] [28]. Ese estilo entrañaba idealización. Como comentó Bernini mientras trabajaba en un busto del rey, «el secreto de los retratos es exagerar lo hermoso, añadir grandeza, y disminuir lo feo o mezquino, o incluso suprimirlo, cuando sea posible hacerlo sin adulación» [*Le secret dans les portraits est d'augmenter le beau et donner du grand, diminuer ce qui est laid ou petit, ou le supprimer quand cela se peut sans intérêt de la complaisance*] [29].

Dentro de esa gran forma había importantes variaciones de estilo: por un lado, el estilo que los historiadores del arte generalmente llaman «barroco» y asocian con Bernini, caracterizado por el movimiento —caballos encabritados, ademanes teatra-



Figura 6. *Luis como protector de las artes*, del *Panegyricus* de La Beaune, 1684. British Library, Londres.

les, etc.; por otro lado, el ideal del «clasicismo» asociado con Poussin, caracterizado por ademanes restringidos, una serena dignidad y una mayor preocupación por lo cierto, natural o en cualquier caso verosímil [*le vrai, le naturel, le vraisemblable*], al menos en cuanto a los detalles. Luis llevaba a sus artistas Lebrun y van der Meulen con él en campaña para que representaran sus conquistas con exactitud.

Como la epopeya, la oda era uno de los géneros que exigían el denominado «alto estilo», el equivalente de la gran forma en la pintura. Su objetivo era la expresión de elevados pensamientos en lenguaje elevado, mediante el empleo de eufemismos o perífrasis para evitar términos técnicos o referencias a la vida ordinaria. La incompatibilidad entre los «barbáricos» nombres geográficos de Flandes y Holanda y el alto estilo era un problema para los poetas de la época [30]. Boileau, solucionó ese y otros problemas debatiéndolos en sus propios poemas. Además de odas formales, escribió epístolas semiformales. Introdujo también una nota irónica, que rompía con la tradición del panegírico y a veces se ha interpretado como subversiva, aunque tal vez fuera sólo un intento de adaptar un género antiguo a las exigencias del mundo moderno [31].

Se daba por supuesto que también los sermones, al menos los predicados ante el rey, debían ser de alto estilo. Bossuet criticó a su rival el gran predicador Massillon por no alcanzar lo sublime. La historia, por su parte, era el equivalente en prosa de la epopeya. Los historiadores tenían que celebrar acciones heroicas y, por consiguiente, escribir en el alto estilo que exigía la «dignidad» de su tema. Al describir el reino de Luis como «un continuo encadenamiento de hechos maravillosos» en el que un «milagro» seguía de cerca a otros milagros [*un enchaînement continuel de faits merveilleux... le miracle suit de près un autre miracle*] [32], Racine no hacía más que utilizar el vocabulario normal de su tiempo.

Por otro lado, ya fuera en verso (como algunos de los diarios del decenio de 1660) o en prosa, la *Gazette* empleaba un estilo «bajo» cercano al lenguaje ordinario y no evitaba términos técnicos o nombres geográficos extranjeros. El estilo de la *Gazette* solía ser sencillo, escaso en adjetivos y otros embellecimientos, pero profuso en información. El tono era frío (salvo en ediciones especiales conmemorativas de victorias, etc.), lo que daba una impresión de imparcialidad y, por ende, de fiabilidad. El aparente rechazo de la retórica fue la forma adoptada por la retórica de la *Gazette*.

Al igual que los poetas, los historiadores y los escritores de inscripciones eran, por razones tanto políticas como estéticas, expertos en el arte del eufemismo. La captura de Estrasburgo por tropas francesas en 1681 se conmemoró en una medalla que llevaba la leyenda «Estrasburgo Recibido» [ARGENTORATUM RECEPTUM]. La leyenda de la medalla que celebraba el bombardeo de Argel en 1683 era «Argel fulminado» [ALGERIA FULMINATA], que entrañaba una elegante referencia clásica a Luis como Júpiter, presentando al mismo tiempo la acción de los buques de guerra franceses como una fuerza de la naturaleza.

Ni que decir tiene que la hipérbole es una figura retórica que aparece constantemente en esta literatura laudatoria. Otra es la sinécdoque, donde Luis es la parte que designa al todo, atribuyéndose al rey en persona los éxitos de sus ministros, generales e incluso ejércitos (cf. pág. 76). Ezechiel Spanheim, que a la experiencia diplomática en Versalles sumaba la del ex profesor de retórica en Ginebra, analizó las técnicas de los panegiristas de Luis. «Lo presentan como único autor e inspiración de todos los felices sucesos de su reinado, atribuyéndolos enteramente a sus consejos, su prudencia, su valor y su conducta» [*On s'attache à le faire seul l'auteur et le mobile de tous les heureux succès de son règne, à les attribuer uniquement à ses conseils, à sa prudence, à sa valeur et à sa conduite*] [33].

Otra figura retórica recurrente es la metáfora, como en la clásica comparación del rey con el sol. Esta metáfora particular está tan detalladamente elaborada en las decoraciones de Versalles y otros lugares que podemos verla como una forma de alegoría arquitectónica [34].

Alegoría

El lenguage alegórico era bien conocido en la época, al menos entre las *elites*. Los dioses, diosas y héroes clásicos se asociaban con cualidades morales —Marte con el valor, Minerva con la sabiduría, Hércules con la fuerza, etc. La Victoria adoptó la forma de una mujer alada, la Abundancia la de una mujer con una cornucopia. También se representaban en forma de mujer (a veces con ropajes regionales) reinos como Francia y España (figura 7), y ciudades como París y Besançon, mientras que los ríos adoptaban la forma de hombres ancianos [35]. Las alegorías no eran siempre fáciles de descifrar, ni siquiera para los contemporáneos, pero el interés por los enigmas literarios y pictóricos era parte del gusto de la epoca [36].

Luis figuraba a menudo representado con figuras alegóricas de ese tipo. La Grand Galerie de Versalles, por ejemplo, está poblada de personificaciones, algunas de ellas clásicas, como Neptuno o Victoria, otras modernas, como la Académie Française, en forma de mujer portando un caduceo, u Holanda, en forma de mujer, sentada sobre un león, que sostiene siete flechas para simbolizar las siete provincias. Merced al lenguaje alegórico, el artista podía representar acontecimientos difíciles de visualizar, como la decisión de gobernar personalmente.

El rey mismo era a veces representado indirecta o alegóricamente. El retrato de la familia real de Jean Nocret (figura 8), por ejemplo, es un «retrato mitológico» o *portrait historié* en la tradición renacentista que identifica a individuos con dioses o héroes particulares [37]. Los ciclos de pinturas mitológicas del Louvre, Versalles, las Tullerías y otros palacios reales tenían que leerse también alegóricamente, con Luis en el lugar de Apolo (figura 9), Júpiter, Hércules o Neptuno. Las normas de un concurso organizado en 1663 para escoger la mejor pintura de las acciones heroicas del rey exigían que éstas se «representaran bajo la forma de Danaë, adaptándola a la historia de la recuperación de Dunquerque» [38]. La famosa Fuente de Latona en Versalles, que representa la transformación en ranas de los campesinos que se burlaron de la madre de Apolo, se ha interpretado con cierta verosimilitud como referencia a la Fronda (véase página 45) [39].

Las representaciones del pasado eran otro tipo de alegoría. A menudo debían entenderse como referencias indirectas al presente (y los espectadores del siglo XVII estaban capacitados para ello). Cuando Luis pidió a Charles Lebrun que pintara escenas

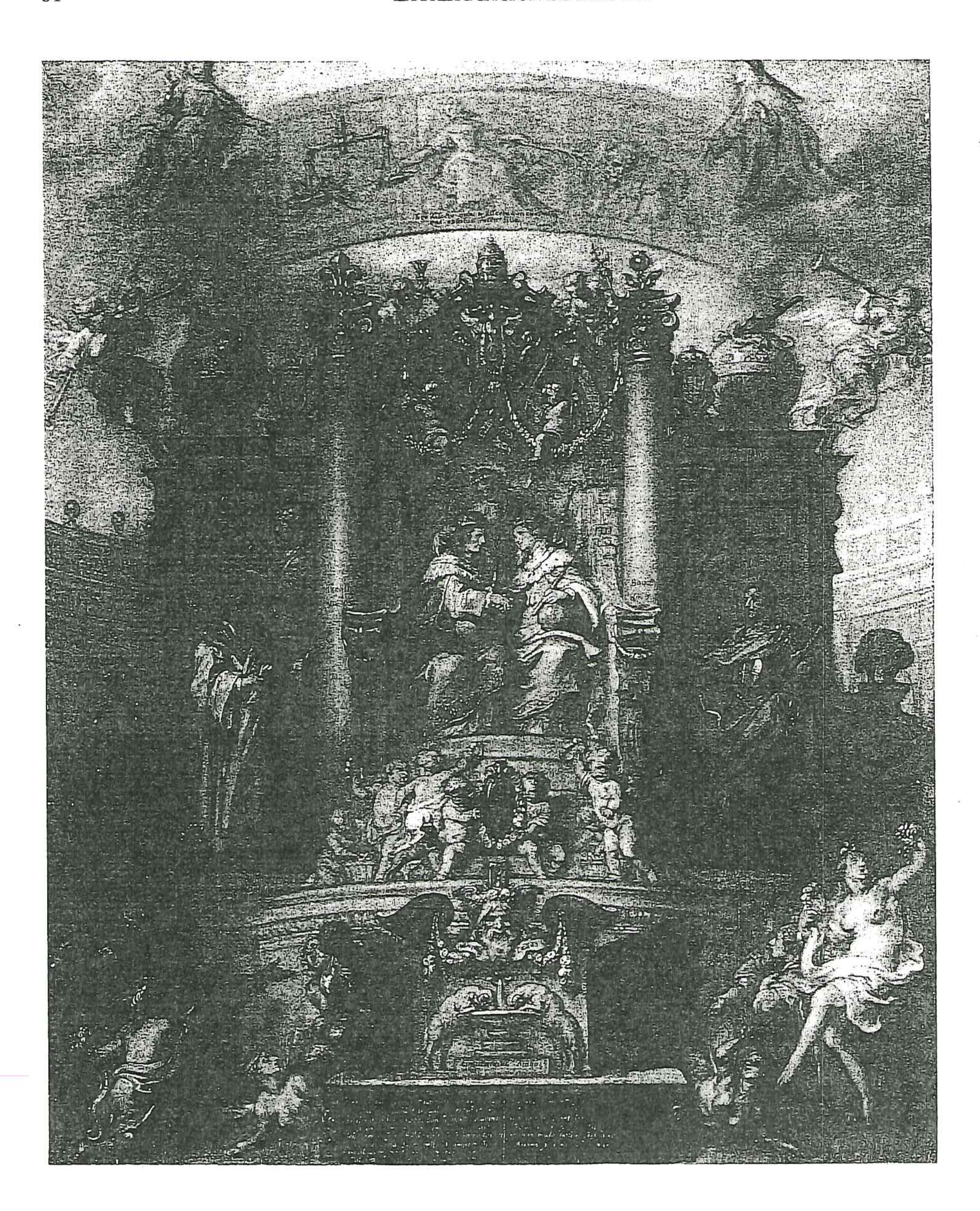


Figura 7. *Alegoría de la Paz de los Pirineos*, de Theodor van Thulden, óleo sobre lienzo, *c.* 1659. Louvre, París.

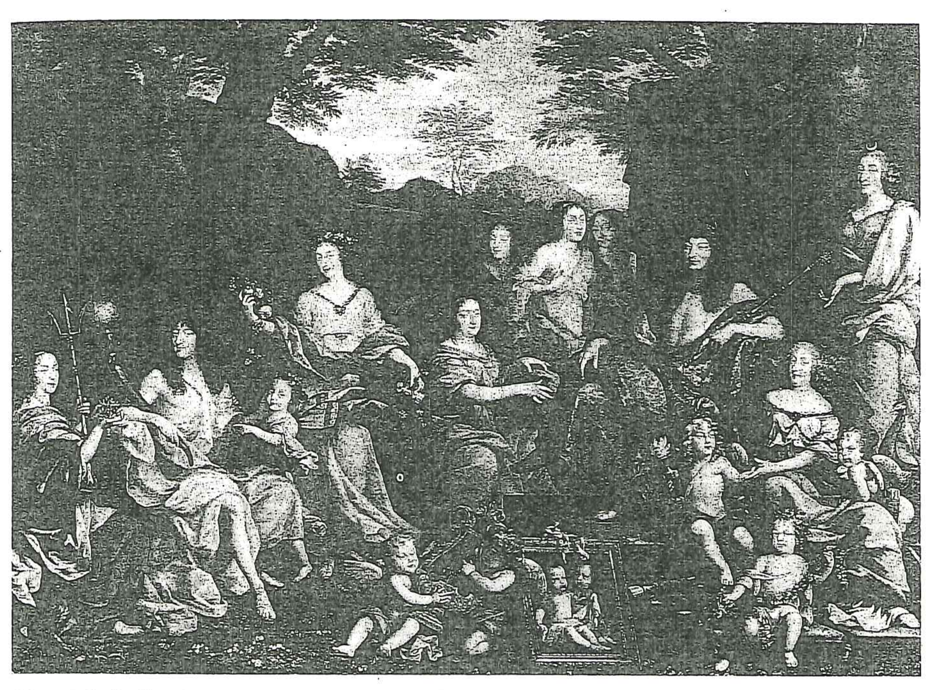


Figura 8. *La Familia de Luis XIV*, de Jean Nocret, óleo sobre lienzo, 1670. Château de Versailles.

de la vida de Alejandro Magno, no estaba sólo expresando admiración por Alejandro, sino identificándose con él (figura 10). También se suponía que los súbditos de Luis debían identificarlo con Alejandro. La tragedia de Racine *Alexandre le Grand*, equivalente literario del ciclo de pinturas de Lebrun, se dedicó al rey al publicarse en 1666[40].

Luis XIV era también identificado con su predecesor y homónimo San Luis (también conocido como Luis IX, rey de Francia de 1226 a 1270). Fue representado en pintura y escultura como San Luis[41]. Se le aconsejaba que siguiera los pasos de su predecesor. El estudioso Charles Du Cange comparó a los dos monarcas en su dedicatoria al rey de una edición de una biografía de San Luis escrita en el siglo XIII. El 25 de agosto, fiesta de San Luis, se celebró de forma cada vez más rebuscada durante el reinado. Se estableció la costumbre de incluir en las celebraciones un panegírico no sólo de Luis IX sino también de Luis XIV[42].

Luis fue también identificado con Clodoveo, primer rey cristiano de Francia, y con Carlomagno. Aunque el rey mismo no fue protagonista de ninguna epopeya, poemas como el *Clovis* (1657) de Jean Desmarets y las epopeyas sobre Carlomagno (1664, 1666) de Louis Le Laboureur y Nicholas Courtin, respectivamente, pueden verse como descripciones vicarias de sus hazañas pasadas (o futuras). Se le identificó incluso con Cristo, por ejemplo como el Buen Pastor (figura 11).

Las novelas históricas del período eran con relativa frecuencia *romans à clef*, en los que el significado oculto sólo era inteligible para quienes conocían el mundo de la

Figura 9. «Luis como Apolo». *Triunfo de Luis XIV*, de J. Werner, guache, 1664. Château de Versailles.

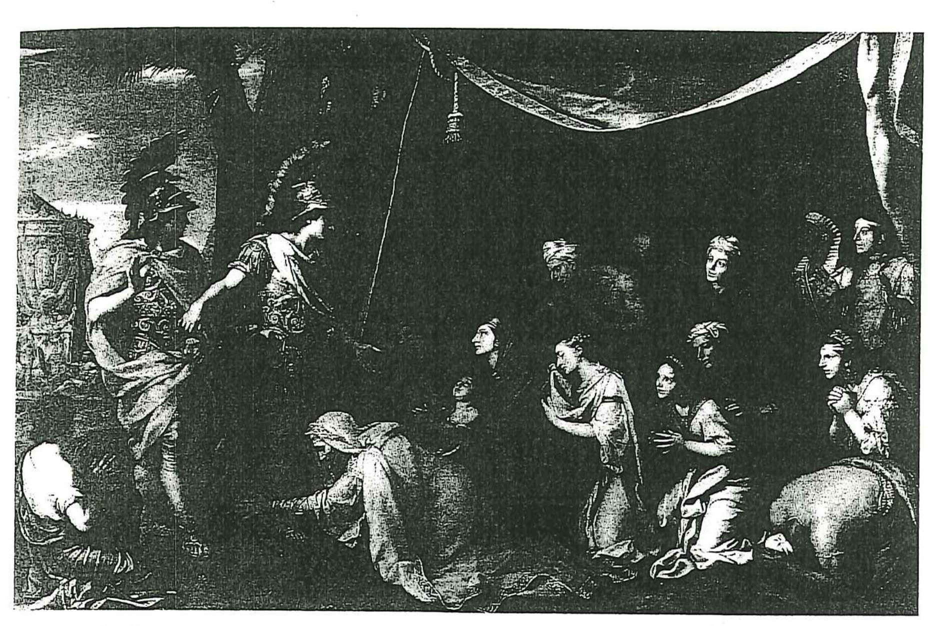


Figura 10. «Luis como Alejandro Magno». *La familia de Darío a los pies de Alejandro*, de Charles Lebrun, óleo sobre lienzo, *c.* 1660. Château de Versailles.

corte. *Clélie* (1654-1661), por ejemplo, de Mlle de Scudéry, celebraba a Luis como «Alcandre», y la *Histoire amoureuse des Gaules* (1665), de Bussy Rabutin, era una alegoría transparente de las intrigas cortesanas [43]. A veces hasta las obras eruditas tenían significado alegórico. No se debió al azar que el padre Jean-Baptiste Du Bos, asignado al Ministerio de Asuntos Exteriores, publicara una historia de la Liga de Cambrai contra Venecia precisamente en el momento en que había una liga de potencias europeas contra Francia [44].

El retrato del rey

A estas alturas tal vez sea posible crear nuestro *collage* de las imágenes visuales y literarias de Luis XIV, su montaje en un retrato compuesto [45]. El rey es generalmente retratado en armadura, romana o medieval, o con el «manto real» decorado con flores de lis y orlado de armiño. Combina esa vestimenta arcaica con una peluca de finales del XVII. Lleva en la mano un orbe, un cetro o un bastón, todos ellos símbolos de mando. Su figura es por lo general impasible e inmóvil, y también su postura simboliza el poder. A eso probablemente se refieren sus contemporáneos cuando comentan el «aire» de grandeza o majestad de los retratos reales [46].

La expresión del rostro real, por su parte, suele variar entre valor ardiente y digna afabilidad. Al parecer, la sonrisa no se consideraba ademán adecuado para un rey de



Figura 11. *Luis XIV como el Buen Pastor*, probablemente de Pierre Paul Sevin, vitela.

Francia. De hecho, se ha sugerido que fue la sonrisa indecorosa en el rostro de la estatua ecuestre de Bernini (figura 12) la causa de su rechazo, o más exactamente —pues habría sido una pena desperdiciar el mármol— de que se reciclara convirtiéndola en un antiguo héroe romano [47].

Tal vez convenga centrarse en una sola imagen. Un ejemplo evidente es el famoso retrato de Estado de Rigaud (véase figura 1), tanto más interesante cuanto que se sabe que a Luis le gustaba especialmente esa obra y que encargó copias de ella [48]. La columna clásica (con una figura alegórica de la justicia en la base) y la cortina de terciopelo son reminiscentes del retrato de Estado renacentista. Sin embargo, la pintura es menos tradicional de lo que pudiera parecer. Es un hábil compromiso entre tendencias opuestas.

En primer lugar, combina la idealización con los detalles realistas. Un historiador reciente ha descrito el retrato como «certero hasta en los ojos cansados y la boca hundida tras la extracción, en 1685, de varios dientes de la mandíbula superior». Mientras que Augusto fue siempre representado a la edad que tenía cuando accedió al poder, y la reina Isabel I retratada con lo que los historiadores del arte llaman «la

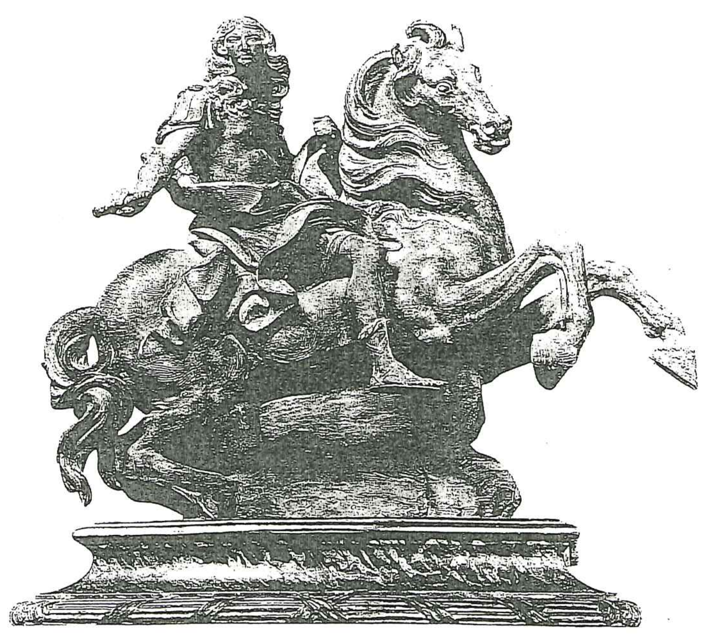


Figura 12. «El malhadado monumento de Bernini». *Modelo para un monumento ecuestre a Luis XIV*, de Gianlorenzo Bernini, *c.* 1670. Galleria Borghese, Roma.

máscara de la juventud», Luis pudo envejecer discretamente en sus retratos. Sin embargo, Rigaud ha puesto la anciana cabeza sobre un cuerpo joven. Otro historiador ha llamado la atención sobre las elegantes piernas y la «postura de ballet» de los pies, recuerdo de los días en que el rey bailaba [49].

El retrato logra también establecer un cierto equilibrio entre formalidad e informalidad. Representa al rey con vestiduras de coronación, rodeado de sus atributos, corona, espada y cetro, símbolos de su poder. Sin embargo, Luis deseaba también ser un monarca moderno conforme a los criterios de principios del siglo XVIII, el primer caballero de su reino, y hay una informalidad estudiada en la forma en que sostiene el cetro, con la punta hacia abajo, como si fuera el bastón que normalmente llevaba en público (figura 18). Tal vez Rigaud aludía al retrato informal de Carlos I por Van Dick, en el que Carlos (a quien también gustaba llevar bastón), vestido para la caza, adopta una postura parecida (figura 13) [50]. Luis lleva a un lado la espada medieval de justicia, pero más como una espada normal que como un objeto sagrado. Como Boileau, Rigaud presenta al rey llevando con ligereza su dignidad, y adapta la tradición clásico-renacentista al mundo moderno.

El retrato de Rigaud sugiere que los artistas del período tenían poco que aprender de Goffman sobre la importancia de lo que éste llama «frente» en la presentación de un individuo [51]. Luis es habitualmente retratado rodeado de un conjunto de propiedades dignificadas o dignificantes como orbes, cetros, espadas, relámpagos,

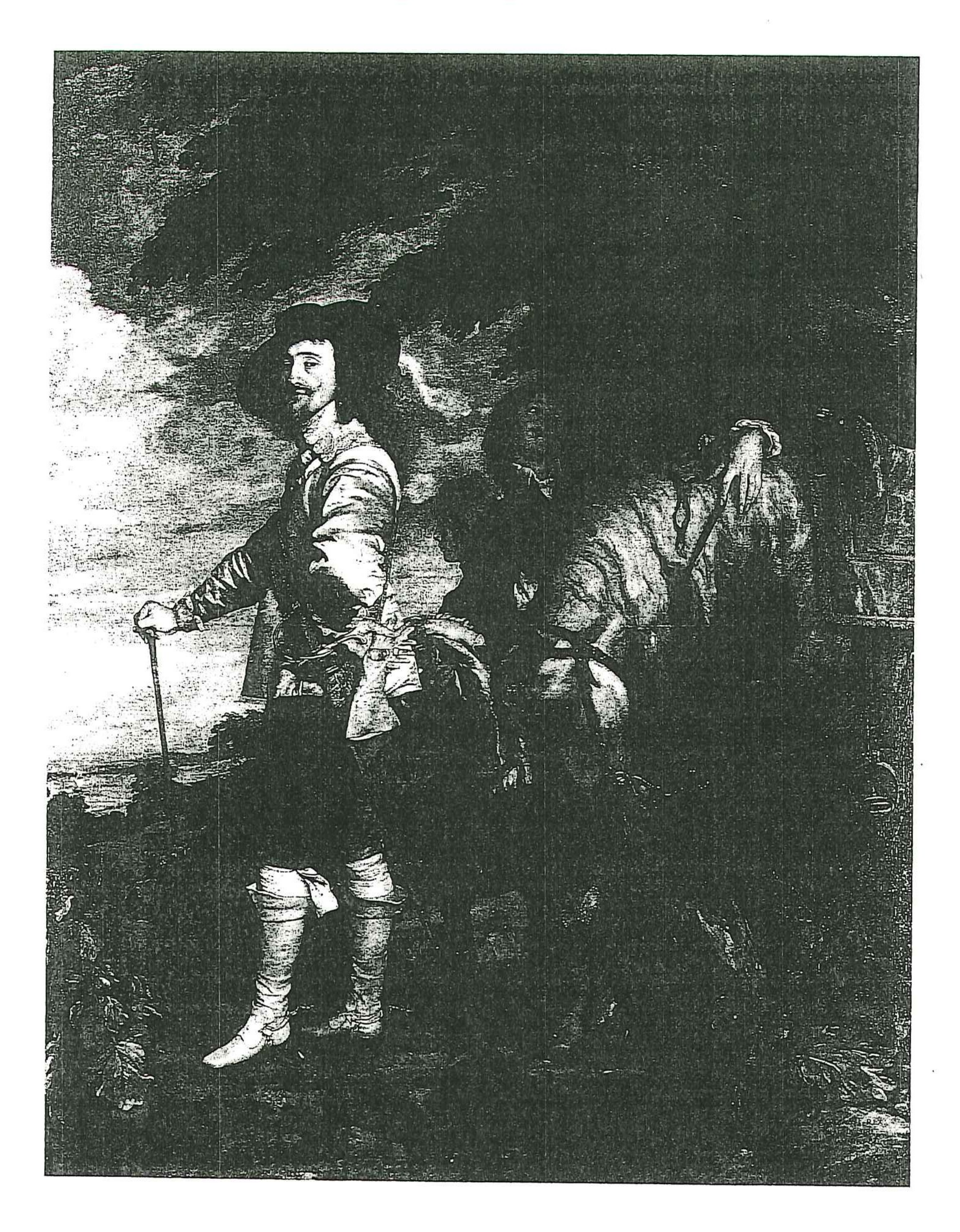


Figura 13. «Modelo para el retrato de Rigaud». *Retrato de Carlos I*, de Anton van Dyck, óleo sobre lienzo, *c.* 1635. Louvre, París.

carrozas y diversos tipos de trofeos militares. Diosas como Minerva y personificaciones femeninas de la Victoria o la Fama se yerguen o ciernen a menudo cerca del monarca, cuando no lo están coronando de laurel. Ríos como el Rin levantan los brazos, asombrados por las hazañas del rey. Los accesorios incluyen también diversas figuras en actitud de subordinación, como enemigos derrotados, cautivos acobardados, embajadores extranjeros inclinándose ante el rey, etc. Los monstruos son pisoteados —la pitón de la rebelión, la Hidra de la herejía, el Cerbero tricéfalo y el Gerión tricorporal (símbolos estos dos últimos de la triple alianza de los enemigos de Luis).

Para el lector moderno, las representaciones literarias de Luis tienen la ventaja de que explican claramente su significado utilizando adjetivos. Como en la antigua Siria y en la Roma imperial, se aplicaba al monarca una serie establecida de epítetos. Un poeta logró comprimir 58 adjetivos —de *agréable* a *zelé*— en un solo soneto [52]. Por lo general, se describía a Luis como augusto, brillante (como el sol), constante, ilustrado, generoso, glorioso, apuesto, heroico, ilustre, inmortal, invencible, justo, laborioso, magnánimo, munificente, pío, triunfante, vigilante y sabio. En una palabra, era «grande», adjetivo que se adoptó oficialmente en 1671 [53]. LOUIS LE GRAND se escribía a menudo en mayúsculas en mitad de un texto en minúsculas.

También se comunicaba al lector (u oyente) que Luis era accesible a sus súbditos; que era el padre de su pueblo; el protector de las artes y las letras, campo en el que mostraba buen juicio y «delicado gusto» [54]; el rey más católico; el que había domado (o extinguido) la herejía; el restaurador de las leyes; «más temido que el trueno» [*plus craint que le tonnerre*] [55]; «el árbitro de la paz y de la gloria» [*l'Arbitre de la Paix et de la Gloire*] [56]; el ampliador de las fronteras; el segundo fundador del Estado; «el más perfecto modelo de un gran rey» [*des grands rois le plus parfait modèle*] [57]; «nuestro Dios visible» [*notre visible Dieu*]; y el monarca más poderoso del universo [58].

La imagen del rey se asociaba también con los héroes pretéritos. Se le describía como un nuevo Alejandro (su comparación preferida, al menos en los años sesenta), un nuevo Augusto (que recibió un París de ladrillo y lo dejó de mármol), un nuevo Carlomagno, un nuevo Clodoveo, un nuevo Constantino, un nuevo Justiniano (codificador de la ley), un nuevo San Luis, un nuevo Salomón, un nuevo Teodosio (destructor de la herejía de los protestantes como el primer Teodosio destruyó la de los arrianos). Charles-Claude de Vertron, de la Academia de Arles, estableció una colección de paralelismos entre Luis y otros príncipes a quienes se había llamado «grandes», desde Ciro de Persia hasta Enrique IV de Francia [59].

La necesidad de tener constantemente presente la posibilidad alegórica es una de las razones por las que para los lectores modernos, que probablemente encuentran algo raras, cuando no absurdas, personificaciones como la Victoria, con sus alas y su laurel, o la Abundancia, con su cornucopia, buena parte de esta literatura resulte remota. Otra dificultad es el cambio de actitud con respecto al alto estilo, que al oído moderno suena insufriblemente afectado. Hoy en día es muy probable que la duplicación de adjetivos, antaño indicio de la «profusión» del buen orador, nos parezca una redundancia innecesaria, una «retórica inflada». De hecho, para muchos de nosotros, «retórica», como «formalidad» o «ritual», se han convertido en términos peyorativos: «mera retórica». Por su parte, el elogio de las personas importantes suena a

servilismo, a humillación, en nuestros oídos democráticos. Estos cambios de mentalidad, de valores y del «horizonte de expectativas» constituyen un obstáculo importante para comprender el arte y la literatura de la época de Luis XIV. Fomentan juicios anacrónicos.

Dada esta distancia cultural, tal vez sea prudente adoptar la estrategia de los antropólogos, especialistas en comprender otras culturas, para hacer el arte, el ritual y la literatura del período inteligibles para los lectores y espectadores modernos. Ya hemos hecho referencia al «Estado espectáculo» del Bali decimonónico (página 16). En algunas partes de Africa, por ejemplo entre los bantúes meridionales o en Mali, aún florece la tradición del poema laudatorio o panegírico, como antaño floreció en la antigua Roma y la Europa renacentista [60]. El concepto del poema laudatorio como género recurrente, o el ver a Boileau como *griot* (término utilizado en Mali para designar a los «bardos»), puede ayudar a reducir nuestra resistencia natural —o, más exactamente, cultural— a las alabanzas dedicadas a Luis, tan comunes en la Francia del siglo XVII. Cuando menos debería alentarnos a hacer distinciones.

En primer lugar, un epíteto concreto, como «heroico», aplicado a Luis en un poema concreto no debe sacarse del contexto y tratarse como una mentira inventada por el escritor para adular al monarca. Si uno escribe una oda al rey o cualquier otra forma de panegírico, ése es el tipo de adjetivos que tiene que usar. La idea de escribir un panegírico era normal en el siglo XVII. La retórica de alabanza e inculpación (retórica epideíctica, como entonces se llamaba) era una de las tres principales categorías de oratoria.

Naturalmente, los adjetivos laudatorios aplicados al rey podían ser más o menos abundantes, y Boileau, por ejemplo, censuró severamente a algunos de sus colegas por sobrepasar la dosis adecuada. El mismo Luis objetaba a veces. Racine refiere que el rey le comentó que «Yo os elogiaría más si vos me elogiarais menos» [*Je vous louerois davantage, si vous ne me louiez tant*].

La idea del servilismo no es anacrónica. El problema es decidir cuándo y dónde se aplica, problema tanto más agudo cuanto que algunos poetas y cortesanos se especializaban en elogiar sin que pareciera que lo hacían. Esa fue, por ejemplo, la técnica de Boileau en su famoso *Discours au roi* (1665). Boileau sostenía que era incapaz de cantar las alabanzas del rey [*je sais peu louer*], y criticaba los afectados y predecibles versos de poetas rivales que comparaban al rey con el sol o lo aburrían con la narración de sus propias hazañas. El historiador Paul Pellisson utilizaba la misma técnica, como él mismo explicó en un memorial confidencial a Colbert: «Es necesario alabar al rey todo el tiempo, pero, por así decirlo, sin alabanzas» [*il faut louer le Roy partout, mais pour ainsi dire sans louange*] [61]. Hemos retornado a la retórica del rechazo de la retórica, propia de la época clásica.

Una última cuestión que debe tenerse presente al leer ese tipo de literatura es que un panegírico no era necesariamente pura alabanza. Era una forma discreta de aconsejar, al menos de vez en cuando, describiendo al príncipe no como era sino como uno esperaba que llegara a ser. Racine, por ejemplo, al dedicar al rey su *Alexandre le Grand*, le decía que «la historia está llena de jóvenes conquistadores», y que mucho más rara es la accesión de un rey que a la edad de Alejandro ya se comporta como Augusto [*qui à l'âge d'Alexandre ait fait paraître la conduite d'Auguste*]. Por su parte, La Fontaine, cuando cantaba las alabanzas de Luis, cosa que no ocurría muy a menudo, se refería a sus hazañas pacíficas, no a las militares [62].

Ese tipo de consejos se daban con mayor libertad en los primeros años del reinado, que se analizarán en los siguientes capítulos.

III

ORTO

La majesté règne dans ce visage
Où la douceur à la bonté se joint:
Mais, s'il est tel au levant de son âge,
En son midi, quel ne sera-t-il point?

Baudouin, *Le prince parfait*

La preocupación por la imagen de Luis se manifestó desde su nacimiento, celebrado en toda Francia con hogueras y fuegos artificiales, repique de campanas, cañonazos y solemnes *Te Deum*, y conmemorado con sermones, discursos y poemas, entre ellos versos latinos del filósofo italiano Tommaso Campanella, exiliado en Francia, en los que se refería al recién nacido como una especie de Mesías en cuyos tiempos volvería la Edad de Oro [1].

De hecho, la concepción de un heredero del trono y el primer movimiento de la criatura en el seno materno ya habían sido objeto de celebración, tanto más entusiasta cuanto que en 1638 parecía en extremo improbable que Ana de Austria y su esposo Luis XIII llegarían jamás a engendrar un hijo [2]. Por esa razón se aplicó al niño el epíteto «diosdado», *Louis le Dieudonné*.

No habían transcurrido cinco años cuando, en 1643, la muerte de su padre situó de nuevo a Luis en el centro del escenario. Su accesión al trono en 1643 se caracterizó por un cambio importante en su imagen. Hasta entonces, se le había mostrado igual que a otros muchachos, como un niño en pañales o con la bata que solían llevar los menores de siete años. A partir de 1643, se le empezó a representar vestido con un manto real, con flores de lis de oro sobre fondo azul, y también con el collar del Espíritu Santo, una orden de caballería fundada en 1578 por su predecesor Enrique III. A los cinco o seis años ya se mostraba a Luis sentado en el trono, sosteniendo un cetro o un bastón de mando. A veces se le representaba en armadura (moderna o romana antigua).

A un espectador moderno, pintar a un niño en armadura puede parecerle pintoresco o gracioso. Sin embargo, es probable que los retratos adoptaran esa forma porque la armadura simbolizaba el poderío militar que se esperaba de los reyes, las virtudes castrenses que siempre podían ejercitarse por persona interpuesta, mediante los generales y sus ejércitos. Cuando en 1643 los franceses derrotaron a los españoles en



Figura 14. «La derrota simbólica de la rebelión». *Luis XIV aplastando a la Fronda*, de Gilles Guérin, mármol, 1654. Musée Condé, Chantilly.

la batalla de Rocroi, un grabado de la época muestra al rey en su trono felicitando a su general, el Duque d'Enghien (Condé). El grabado se titula «les premières victoires de Louis XIV»[3].

Otra forma de presentar al joven rey a su pueblo era el ritual. En 1643 hizo su entrada solemne en París para celebrar su accesión. Ese mismo año celebró su primer *lit de justice* (literalmente «lecho de justicia»), es decir, una reunión formal con el tribunal supremo del reino, el *Parlement* de París, con objeto de modificar las provisiones del testamento de su padre para que su madre Ana de Austria —de la mano del Cardenal Mazarino— pudiera gobernar Francia en calidad de Regente[4].

El *Parlement* no era un parlamento en el sentido inglés de asamblea representativa. Con todo, sus miembros se consideraban guardianes de lo que llamaban las «leyes fundamentales» del reino. En 1648, casi en el mismo momento en que el parlamento inglés juzgaba a Carlos I, el *Parlement* de París desempeñó un papel esencial en un movimiento político conocido como la Fronda. Los participantes en ese movimiento (nobles y magistrados) lo veían como una protesta contra la destrucción de la antigua constitución francesa por los Cardenales Richelieu y Mazarino, mientras que la corte lo consideraba una rebelión contra el monarca. La Fronda puede describirse, entre otras cosas, como un conflicto entre dos concepciones de la monarquía, limitada y «absoluta»[5].

Con arreglo a la primera de ellas, el poder del rey de Francia estaba limitado por las denominadas «leyes fundamentales» del reino, de las que el *Parlement* de París era custodio. Con arreglo a la segunda, que prevalecía en la corte, el rey tenía «poder absoluto» [*pouvoir absolu*]. La frase solía definirse negativamente, como poder ilimitado [*sans contrôle, sans restriction, sans condition, sans réserve*][6]. Se consideraba a Luis monarca absoluto porque estaba por encima de las leyes de su reino, y tenía el poder de eximir a los individuos de su aplicación. No se consideraba, sin embargo, que estuviera por encima de la ley divina, la ley natural o el derecho de gentes. No se estimaba que debía ejercer un control absoluto sobre la vida de sus súbditos.

La Fronda, que fue derrotada en 1652, influyó de manera importante en la forma en que el joven rey y su gobierno se presentaron en público. Por ejemplo, en 1654 se emplazó en el patio del Hôtel de Ville de París una estatua de Luis con un guerrero postrado (simbolizando a la Fronda) bajo sus pies (figura 14). Ese mismo año, un ballet representado en la corte, *Pelée et Thétis*, presentaba a Apolo (en otras palabras, al rey) aniquilando a una Pitón (otro símbolo del desorden)[7]. Una serie de pinturas en los apartamentos reales del Louvre celebraban también la derrota de la Fronda. Por ejemplo, una imagen de la diosa Juno lanzando un rayo sobre Troya estaba claramente destinada a lograr que los espectadores pensaran en París y en la Reina Madre[8].

Los rituales de los *lits de justice* de los años cincuenta fueron otro de los medios por los que el Gobierno trató de pobrar la derrota de la Fronda, restableciendo la idea de la monarquía absoluta y mostrando al rey como representante de Dios en la Tierra. Como uno de los principales parlamentarios, Omer Talon, declaró al rey —hincado de rodillas— en una de esas ocasiones, «Señor, la sede de Vuestra Majestad representa para nosotros el trono del Dios viviente [*nous représente le trône du Dieu vivant*]. Los Estados del reino os honran y respetan como a una divinidad visible» [*comme à une divinité visible*][9].

Cosas parecidas se afirmaron con ocasión de la coronación del rey en 1654 y de su entrada solemne en París en 1660. Los rituales eran los tradicionales, pero precisamente por ello podían percibirse variaciones relativamente pequeñas —al menos por un sector del público— como portadoras de un mensaje político.

La coronación

La coronación y unción de Luis [*le sacre*], aplazada por los disturbios de la Fronda, tuvo lugar en 1654. El ritual se celebró, como era costumbre, en la Catedral de Reims, cuyo arzobispo tenía el derecho de coronar al nuevo rey (derecho ejercido en esa ocasión por su vicario, el obispo de Soissons) [10]. La ceremonia incluía un juramento del rey en virtud del cual éste prometía mantener los privilegios de sus súbditos, y una pregunta a la congregación: si aceptaban o no a Luis como rey. Venía después la bendición de las insignias reales, incluidas la denominada «espada de Carlomagno», las espuelas y lo que el historiador Denys Godefroy llamó «el anillo con el que el citado Señor se desposa con el Reino» [*l'anneau duquel le dit Seigneur épouse le Royaume*] [11].

Llegaba entonces el momento de la consagración. El cuerpo del rey era ungido con crisma, óleo sagrado de la Santa Ampolla, la botella que, según se decía, había traído del cielo una paloma cuando Clodoveo, primer rey cristiano de Francia, fue bautizado por San Remigio. El obispo colocaba el cetro en la mano derecha del rey, la «mano de justicia» en su izquierda y la «corona de Carlomagno» en su cabeza. A continuación venían el homenaje de los principales nobles del reino, y la suelta de diversas aves.

Contemplaban el ritual los embajadores de otros países y (con más dificultad, desde el exterior de la catedral) una multitud de personas comunes. Era seguido de otras celebraciones, incluida la representación de una obra de teatro por los jesuitas de Reims. Los que se perdían el acontecimiento podían leer su descripción en una serie de folletos, y también contemplar los grabados de la coronación, oficialmente encargados al artista Henri d'Avice. La escena se conmemoró también en un tapiz diseñado por uno de los principales pintores del reinado de Luis, Charles Lebrun.

El significado del evento para los participantes y espectadores, y especialmente la imagen del rey proyectada por la ceremonia, no son del todo claros. Lo que el historiador ha de descubrir no es tanto «lo que realmente sucedió» cuanto cómo interpretaron los contemporáneos lo que había sucedido. No cabe suponer que todos vieran el evento de la misma forma. Parece, por el contrario, que el *sacre* fue interpretado en formas muy distintas por gente distinta.

El ritual de inauguración y consagración era esencialmente un ritual medieval. Había sido codificado por Luis VII en una época en la que el rey no era «absoluto» y compartía el poder con sus nobles, por lo que el juramento real y la aprobación formal del nuevo gobernante por la asamblea expresaban esa idea de la monarquía. El Duque de Saint-Simon, firme defensor de esa idea tradicional de la monarquía limitada, seguía interpretando así el ritual a principios del siglo XVIII.

No es probable que los círculos próximos al rey vieran en el *sacre* una expresión

de la idea de la monarquía limitada. Esa forma de ver las cosas haría difícil entender por qué el gobierno organizó la representación en aquel momento, tan poco después de la Fronda. Un detalle de menor entidad, pero posiblemente revelador, que sugiere un intento de reinterpretar el ritual tradicional, es que Luis pronunció el juramento sentado, cuando sus predecesores lo habían pronunciado de pie [12].

Para la dinastía de los Borbones, relativamente nueva, el *sacre* era sin duda una forma de demostrar su legitimidad estableciendo contacto con anteriores gobernantes, desde Clodoveo a San Luis. La ceremonia proyectaba también la imagen de una monarquía sagrada. Podríamos decir —de hecho, los contemporáneos lo dijeron— que el crisma hacía a Luis análogo a Cristo y que el *sacre* lo hacía sagrado.

Más adelante, Luis alegó en sus memorias (como los teóricos de la monarquía absoluta) que su consagración no lo hacía rey, sino simplemente declaraba que era rey. Añadió, no obstante, que el ritual hacía de su realeza algo «más augusto, más inviolable, y más sagrado» [13]. Esta santidad puede ilustrarse por el hecho de que dos días después el joven rey cumplió por primera vez el ritual del toque real [14]. Se creía tradicionalmente que los reyes de Francia, como los de Inglaterra, tenían el poder milagroso de curar la escrófula, una enfermedad de la piel, tocando a los enfermos y diciendo «el rey te toca, Dios te cura» [*Le roi te touche, Dieu te guérit*]. El poder curativo del toque real era un poderoso símbolo del carácter sagrado de la realeza. En esa ocasión Luis tocó a 3.000 personas. En el curso de su reinado habría de tocar a muchas más.

La entrada real

El viaje del rey a Reims y su recepción allí formó parte de una serie de visitas oficiales a ciudades, que a menudo adoptaban la forma ritualizada, triunfal, de una entrada real, un tipo de ritual que se remonta a la baja Edad Media. Como hemos visto, Luis hizo una entrada solemne en París en 1643 para celebrar su accesión. Volvió a entrar en París en 1649 y en 1652, para demostrar la derrota de la Fronda. Hizo una visita de Estado a Lyon en 1658. Sin embargo, la más importante de las entradas reales fue la del rey y la reina en París en 1660, tras la boda real [15] (véase figura 4).

La entrada en París no era un evento patrocinado por el gobierno. Era una bienvenida oficial al rey por parte de la ciudad, organizada por el *prévôt des marchands*, equivalente al alcalde, y sus concejales o *échevins*. Sin embargo, parece que el gobierno supervisó tanto las ceremonias como el decorado, que se describen detalladamente en una serie de publicaciones contemporáneas [16].

La entrada real tuvo lugar el 26 de agosto de 1660. Por la mañana, el rey y la reina fueron entronizados en una tarima elevada para recibir «el respeto y sumisión» de la Ciudad y sus corporaciones (incluidos la universidad y el *Parlement*), que marcharon en procesión por delante de la plataforma mientras sus representantes rendían homenaje al rey, como había hecho la nobleza con ocasión del *sacre*. El *prévôt des marchands* presentó solemnemente al rey las llaves que simbolizaban su posesión de la Ciudad [17]. Sin embargo, el presidente del *Parlement* de París representó un papel relativamente poco importante en la ceremonia, haciendo al rey «una profunda reve-

rencia» y siguiendo adelante. No parece accidental que se atribuyera al *Parlement* un papel tan mermado, en «expiación», como señaló un contemporáneo, del que había representado en un escenario bastante distinto, el de la Fronda [18].

Por la tarde tuvo lugar la entrada propiamente dicha, una cabalgata en la que el rey y su nueva reina atravesaron a caballo la ciudad, pasando bajo varias puertas y arcos cuyas decoraciones expresaban la importancia de la ocasión, variaciones sobre el tema del triunfo de la paz, conmemorando la paz de los Pirineos entre Francia y España, firmada en 1659 y sellada por el matrimonio de Luis con la infanta María Teresa, hija del rey Felipe IV. En una de las puertas rezaba la inscripción LUDOVICO PACIFICO, «A Luis el Pacífico». Otra adoptaba la forma del Parnaso, con Apolo y las nueve musas en representación de las artes y las ciencias, liberadas de la cautividad por la paz. En el Marché Neuf, un arco triunfal ostentaba la inscripción LUDOVICO PACATORI TERRARUM, «A Luis, pacificador del mundo», y mostraba a Hércules (en otras palabras, al rey, según el comentario impreso) recibiendo una rama de olivo [19].

En esos decorados, si se comparan con posteriores *fêtes*, llama la atención lo moderado de las alabanzas al rey. Luis compartía su gloria no sólo con su reina sino también con su madre, Ana de Austria, y con su principal ministro, el Cardenal Mazarino. Ana, que contempló la entrada desde su balcón, figuraba también en un arco de triunfo con la figura de la diosa Minerva, impartiendo prudentes consejos, en otro como Juno y en otro como un pelícano, símbolo de la madre que se sacrifica por sus hijos. Mazarino, que en realidad había negociado el tratado de paz, no pudo participar en la entrada porque padecía de gota, pero su carruaje vacío ocupó un lugar importante en la cabalgata. Se le representaba en un arco triunfal con la figura del dios Mercurio, y en otro como el héroe Atlas, sosteniendo el mundo con su esfuerzo. Una de las inscripciones latinas se refería a su duro trabajo, ASSIDUIS JULII CARDINALIS MAZARINI CURIS. Un homenaje de esa naturaleza a un ministro sería literalmente inimaginable más avanzado el reinado. Tras la muerte de Mazarino se representaría a Luis como único gobernante.

La forma en que Luis desempeñó su papel de protagonista en aquellas representaciones se fijó en la imaginación de sus contemporáneos, incluidos los embajadores, que tuvieron una oportunidad poco común de ver al rey de cerca. Todos subrayan la madurez del niño-rey, su gravedad, su prestancia. Los enviados venecianos recalcaban que en 1643, cuando tenía sólo cinco años, Luis rara vez reía y apenas se movía en público [20]. Es posible que los observadores contemporáneos vieran lo que esperaban ver, y exageraran lo que les parecía ver. Con todo, el hecho mismo de que les impresionara es de por sí significativo.

Los españoles eran famosos en el siglo XVII por la gravedad de su comportamiento formal, y Luis, como es bien sabido, era hijo de una princesa española, Ana de Austria. Las cartas del Cardenal Mazarino al rey sugieren que también dio lecciones a Luis sobre la forma de presentarse en público, incluido el arte de la simulación y el disimulo. En 1652, cuando recibió al principal *frondeur*, el Cardenal de Retz, sin darle la menor pista sobre su inminente detención, el rey adolescente demostró que había aprendido la lección. Un comentario de Luis en aquella ocasión, «que no haya nadie en el escenario» [*qu'il n'y ait personne sur le théatre*] [21] parece indicar que el monarca era consciente de su papel.

Luis también aparecía en el escenario en sentido literal, como bailarín. Entre 1651 y 1659 participó en nueve *ballets de cour* creados por el poeta Isaac Benserade, representando papeles diversos, incluido Apolo destruyendo a la Pitón y también el sol naciente —para lo cual el rey llevaba una magnifica peluca dorada (figura 15). No era raro que un rey danzara en un ballet de corte —Luis XIII lo había hecho regularmente— pero la pericia de Luis como bailarín fue destacada por algunos de sus contemporáneos, entre ellos el cortesano Bussy-Rabutin. De esa forma hizo una importante contribución a su propia imagen.

Hay relativamente pocas imágenes visuales de Luis entre principios del decenio de 1650 y el año 1660, cuando inesperadamente apareció como joven adulto con un bigote incipiente y una peluca corta. La peluca se ha explicado como consecuencia de una enfermedad padecida en 1658 en la que Luis perdió mucho pelo. La costumbre de llevar peluca se estaba extendiendo entre la nobleza europea de la época, por lo que es difícil decir si Luis estaba siguiendo o creando una moda. En cualquier caso, la peluca daba al rey el suplemento de altura que necesitaba para impresionar. A partir de ese momento, jamás se le vio en público sin peluca.

La imagen real debe verse como una producción colectiva. A ella contribuyeron pintores, escultores y grabadores. También lo hicieron los sastres del rey, el fabricante de sus pelucas y su maestro de danza. También los poetas y coreógrafos de los ballets de corte, y los maestros de ceremonias que supervisaron la coronación, las entradas reales y otros rituales públicos.

¿Quién escribía el guión del drama real? En cierto sentido, la respuesta a esa pregunta es que fue la «tradición», y no un individuo concreto; los retratos se acomodaban a determinados modelos, y los rituales a determinados precedentes. Es, sin embargo, razonable suponer que la producción tenía un director: el Cardenal Mazarino.

Mazarino fue la principal figura del gobierno entre 1643 y 1661. A él se debe la educación política de Luis. Fue también un importante mecenas de las artes, que apreciaba el trabajo de pintores como Philippe de Champaigne y Pierre Mignard, y de escritores como Corneille y Benserade. Era un gran amante de la ópera, y gracias a Mazarino se encargaron, para su representación en París, tres óperas italianas: *Orfeo* (1647) de Luigi Rossi, *Peleo e Theti* (1654), de Carlo Caproli (combinada con el ballet de Benserade sobre el mismo tema) y *Ercole Amante* (1660), de Francesco Cavalli (un tema escogido en alusión al matrimonio real). Los diseñadores del decorado, Giacomo Torelli y Gasparo Vigarani, eran también italianos.

Mazarino amaba el arte por el arte, pero era también consciente de su utilidad política. Esa circunstancia está bien documentada en un episodio que tuvo lugar en 1660, cuando el Cardenal planeaba conmemorar la Paz de los Pirineos mediante una gran escalinata que condujera a la entrada de la iglesia francesa de la Trinité des Monts en Roma [22]. Mazarino pensaba en Bernini como arquitecto, y parece que éste llegó a realizar un diseño. Sin embargo, la erección en una plaza pública de Roma de una estatua de Luis XIV, y más aún de un monumento conmemorativo de una paz que se había hecho sin mediación papal, planteaba enojosos problemas políticos.

Figura 15. «Luis en el escenario». *Luis como Apolo,* diseño anónimo para un disfraz, 1654. Cabinet des Estampes, Biblioteca Nacional, París.

Mazarino murió sin que esos problemas hubiesen llegado a resolverse. En cualquier caso, la preocupación por la política artística en general, y por la conmemoración de la paz de 1659 en particular, tal como se pone de manifiesto en la correspondencia del Cardenal, sugiere que pudo ser también él quien inspirara los temas de la entrada en París de 1660, en la que se celebraba no sólo la boda real sino también la paz, así como a Ana de Austria y los afanes del Cardenal.

En 1660, el rey desempeñaba aún el papel que le habían asignado la tradición y el Cardenal Mazarino. A partir de 1661, Luis participaría activamente en la redacción (o al menos en la revisión) de su propio guión.

IV

LA CONSTRUCCION DEL SISTEMA

> Il y a bien, Monsieur, d'autres moyens louables de répandre et de maintenir la gloire de Sa Majesté..., comme sont les pyramides, les colonnes, les statues équestres, les colosses, les arcs triomphaux, les bustes de marbre et de bronze, les basses-tailles, tous monuments historiques auxquels on pourrait ajouter nos riches fabriques de tapisseries, nos peintures à fresque et nos estampes au burin.
>
> Chapelain a Colbert, 1662

Con independencia de que existiera o no un plan general para la presentación del rey en la época de Mazarino, un proyecto de esa naturaleza puede sin duda documentarse en el período siguiente. Tras la muerte del Cardenal, en marzo de 1661, Luis declaró su intención de gobernar sin primer ministro. Quería ejercer un «poder absoluto» [*pouvoir absolu*], en otras palabras, un poder no compartido con otros. Ello no quiere decir, naturalmente, que el rey gobernara sin asesoramiento o ayuda. Entre sus ayudantes, la figura más importante fue Colbert[1].

Jean-Baptiste Colbert había trabajado al servicio de Mazarino, que lo recomendó al rey. Sirvió a Luis a partir de 1661 como miembro del *conseil royal des finances* o Consejo de Estado, y desde 1664 en calidad de *surintendant des bâtiments* o superintendente de las obras reales. En el desempeño de esas funciones, Colbert, representando el papel de mecenas donde Luis representaba el de Augusto, supervisó el patrocinio real de las artes. Colbert tuvo y aún tiene reputación de hombre austero y trabajador, que detestaba gastar el dinero del Estado en algo que no fuera útil. Debe añadirse, sin embargo, que Colbert consideraba que las artes eran útiles en el sentido de que contribuían a la gloria del rey.

En tiempos de Mazarino, el patrocinio real estaba oscurecido por el del Cardenal mismo y el de su ayudante Nicolás Fouquet, a quien Corneille, en el prefacio de su *Oedipe* (1659) ensalzaba como «no menos superintendente de las bellas letras que de las finanzas». De hecho, entre aproximadamente 1655 y 1660 Fouquet prácticamente reemplazó al rey como principal patrón del reino, construyendo una espléndida casa en Vaux-le-Vicomte y dando empleo a una constelación de artistas y escritores de talento, entre ellos los dramaturgos Corneille, Molière y Quinault, el poeta La Fon-

taine, el pintor Lebrun, los escultores Anguier y Girardon, el arquitecto Le Vau y el diseñador de jardines Le Nôtre [2].

Colbert tenía intención de restablecer el dominio del rey como patrón (figura 16). El alcance de su preocupación por la gloria del rey se revela en su correspondencia oficial, especialmente su correspondencia con Jean Chapelain. Chapelain, poeta y crítico, había obtenido el favor del Cardenal Richelieu escribiendo una oda en alabanza suya. Fue miembro de la Académie Française desde su fundación, en 1634-1635. En respuesta a una solicitud de Colbert, Chapelain le presentó en 1662 un largo informe sobre la utilidad de las artes «para preservar el esplendor de las empresas del rey» [*pour conserver la splendeur des entreprises du roy*] [3].

El plan, ya fuera de Colbert o de Chapelain, era ambicioso. El informe se centra fundamentalmente en la literatura, especialmente la poesía, la historia y el panegírico, y en él se enumeran las virtudes y flaquezas de noventa hombres de letras contemporáneos y su aptitud para el servicio real. Sin embargo, Chapelain hace también referencia a otros medios y géneros: medallas, tapices, frescos, grabados y, por último, diversos tipos de monumentos «como pirámides, columnas, estatuas ecuestres, colosos, arcos triunfales, bustos de mármol y de bronce».



Figura 16. *Retrato de Luis XIV rodeado de los atributos de las artes*, de Jean Garnier, óleo sobre lienzo, 1672. Château de Versailles.

Buena parte de esos medios se había utilizado ya para glorificar al rey, especialmente en la entrada en París en 1660. De todas formas, es extremadamente interesante disponer de esa prueba documental de un gran designio en una etapa tan temprana de la historia del gobierno personal de Luis y de la carrera de Colbert como consejero real. El plan se llevó a la práctica en el siguiente decenio, en el que podemos observar la «organización de la cultura» en el sentido de construcción de un sistema de organizaciones oficiales que movilizaron a artistas, escritores y eruditos al servicio del rey.

En tiempos de Richelieu, la Académie Française, junto con su comité, denominado «pequeña academia» [*petite académie*], establecido en 1663 y transformado en 1696 en la Académie des Inscriptions [4], desempeñaba un papel importante. Entre otras nuevas fundaciones cabe citar la Académie de Danse (1661); la Académie Royale de Peinture et de Sculpture, fundada en 1648 pero reorganizada en 1663; la Académie Française de Rome (1666), una escuela para la formación de artistas; la Académie des Sciences (1666); la Académie d'Architecture (1671); la Académie d'Opéra (1671), de corta vida, sustituida por la Académie Royale de Musique (1672); y la abortada Académie des Spectacles (su fundación, en 1674, nunca llegó a registrarse) [5]. Todas estas instituciones tenían su sede en París, pero en etapas más avanzadas del reinado se fundaron academias provinciales sobre el modelo de la Académie Française (*infra*, página 146).

Las academias eran congregaciones de artistas y escritores que en su mayoría trabajaban para el rey. También ejercían de patronos, encargando trabajos para mayor gloria de Luis. La Academia de Pintura y Escultura, por ejemplo, admitía nuevos miembros basándose en una «pieza de recepción» cuyo tema debía entroncarse en *l'histoire du roi* [6]. En 1663 se empezaron a convocar concursos en los que se otorgaba un premio al mejor cuadro o estatua que representase las «heroicas acciones» del rey. A partir de 1671, la Académie Française convocó concursos de panegíricos del rey, cada año con un tema distinto. Al final del reinado, varias academias tenían contratado a un compositor cuya función era escribir música en honor del rey [7].

También formaban parte del sistema otros tipos de instituciones. Entre ellos estaba, por ejemplo, la fábrica estatal de los Gobelinos (inaugurada en 1663), que daba empleo a unos 200 trabajadores (incluidos varios pintores) que producían muebles para los palacios reales, así como los famosos tapices de *l'histoire du roi* [8] (figura 17). Cabe también citar el *Journal des Savants*, fundado en 1665 y editado por la imprenta real, que publicaba necrologías de eruditos, descripciones de experimentos y, sobre todo, reseñas de libros (una idea entonces nueva). El periódico, editado por hombres de letras del círculo de Colbert, difundía noticias sobre el mundo del conocimiento, y al hacerlo daba publicidad al mecenazgo del rey [9]. La censura de las obras literarias se hizo más estricta en 1667 bajo la dirección del nuevo teniente de policía, La Reynie [10].

¿Qué significaban esas fundaciones? ¿Eran expresión de una política gubernamental coherente en pro de las artes? ¿Era la glorificación del rey su único objetivo, o tenían metas más amplias? Para responder a esas preguntas es necesario analizar más detenidamente el patrocinio real de las diversas artes y ciencias.

Por lo que se refiere a la literatura, los consejos de Chapelain se tomaron en se-

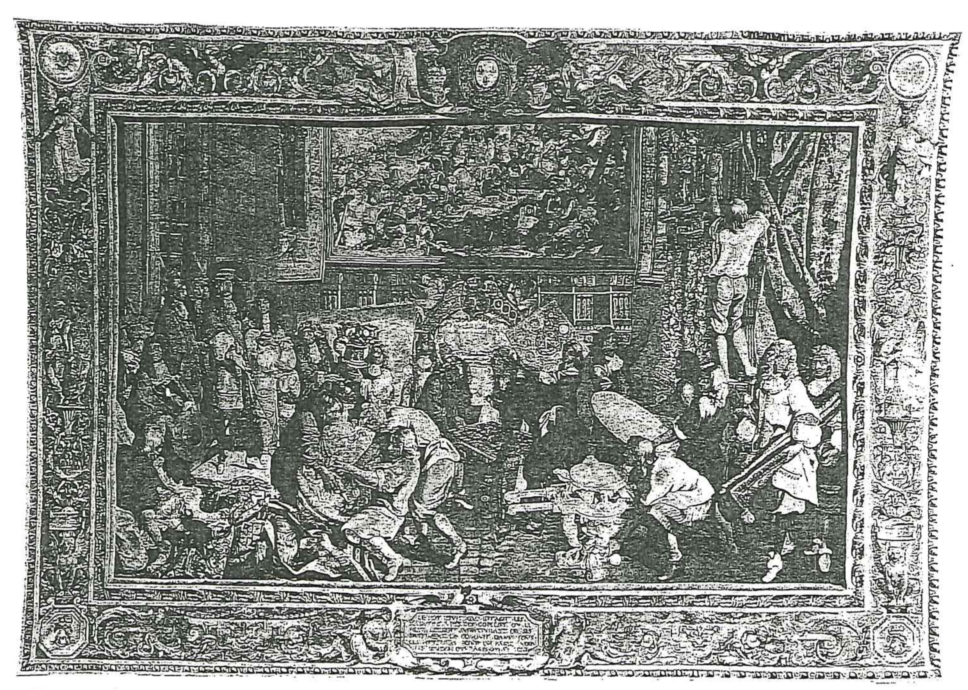


Figura 17. «Luis como patrón de las artes». *Visita a los Gobelinos*, de la serie «Historia del rey» de Charles Lebrun, tapiz, *c.* 1670. Collection Mobilier National, París.

rio. A partir de 1663 se adjudicaron pensiones por una cuantía total aproximada de 100.000 *livres* anuales a una serie de escritores y estudiosos. Algunos de ellos, incluido un poeta que Chapelain describía como «un joven llamado Racine», eran franceses [11]. Otros eran extranjeros —holandeses, alemanes e italianos. Naturalmente, al igual que ocurría con otros regalos, esas «gratifications», como se denominaban, se daban con expectativas de rendimiento.

En sus cartas a Colbert y a los estudiosos extranjeros interesados, Chapelain explicaba, a veces con notable candor, las reglas del juego. Probablemente, las contradicciones entre esas reglas se ponían de manifiesto cada vez que se daba un regalo. Sin embargo, eran particularmente sagaces en un período de transición del ideal tradicional de la magnificencia real al sentido de la publicidad característico de las culturas basadas en la imprenta.

Por un lado, comunicaba Chapelain al poeta italiano Girolamo Graziani, «Su Majestad hace regalos a las gentes de mérito sin más motivo que el de actuar siempre como un rey y en ningún caso para que se le alabe» [*Sa Majesté gratifie les gens de mérite par le seul motif d'agir en toutes choses royalement et point de tout dans la vue d'en attirer des louanges*] [12]. La cuestión era, como decía a Colbert, que las gratificaciones «parecerán tanto más nobles cuanto menos desinteresadas parezcan» [*paroistront d'autant plus nobles qu'elles paroistront plus désinteresées*] [13]. Para conmemorar la liberalidad del rey con

escritores y artistas se acuñó una medalla con la leyenda BONAE ARTES REMUNERATAE, y la fecha 1666.

Por otro lado, no se dejaba a los receptores de las gratificaciones concebir ninguna duda sobre lo que a su vez se esperaba de ellos. «El rey es generoso», escribía Chapelain al erudito holandés Nikolaes Heinsius, «pero sabe lo que hace y no desea en absoluto que se le tome por un necio» [*Le Roy est généreux, mais il sait ce qu'il fait et ne veut point passer pour dupe*] [14]. «Conviene para honra de Su Majestad», explicaba Chapelain a Graziani, «que las alabanzas parezcan espontáneas, y para parecer espontáneas han de imprimirse fuera de sus dominios» [*Il importait en effet pour l'honneur de Sa Majesté que son éloge parût fait volontairement et, pour paraître volontaire, il fallait qu'il fût imprimé hors de ses Etats*] [15]. La mayoría de los beneficiarios (decía Chapelain al abogado alemán Herman Conring) «han aceptado poner el gran nombre del rey en el encabezamiento» de sus obras [16]. Se instruyó a uno de ellos que redactara la dedicatoria al rey «en los términos más respetuosos y magníficos que podáis» [*dans les termes les plus respectueux et les plus magnifiques que vous pourriez*] [17]. Se aconsejó a otro que en su panegírico de Luis hiciera referencia a la decisión del rey de dar audiencias públicas todas las semanas [18].

Aunque se cultivaba, por distintas razones, a poetas, a juristas y a filósofos naturales, se prestaba especial atención a los historiadores. El puesto de historiador real ya era para entonces una tradición en Francia [19]. Con todo, Colbert y Chapelain redoblaron sus esfuerzos por encontrar historiadores que registraran y celebraran los éxitos del rey. Dieciocho de los noventa escritores sobre los que Chapelain informó eran historiadores. En 1662 había seis historiadores oficiales *en poste*. Uno de ellos era Mézéray [20]. A pesar de este *embarras de richesses*, Chapelain intrigó —sin éxito— para lograr el nombramiento de Nicholas Perrot d'Ablancourt, que era más conocido como traductor, mientras que Colbert logró que se asignara a André Félibien un nuevo puesto, el de «historiador de los edificios reales» [*historiographe des bâtiments du roi*]. En desempeño de sus funciones, Félibien publicó descripciones oficiales de las pinturas, tapices, edificios y *fêtes* encargados por el rey [21].

El patrocinio gubernamental se extendía a las ciencias naturales, como atestigua la fundación de una Académie des Sciences, la construcción de un observatorio astronómico y la publicación de un periódico científico. Aunque aparentemente la idea de establecer una academia de ciencias tuvo su origen en un grupo privado de estudiosos, la mano de Colbert es fácilmente visible en esas empresas [22]. El director de la Académie era su antiguo bibliotecario, Pierre de Carcavy; el astrónomo italiano Gian-Domenico Cassini fue a Francia por invitación suya; y el *Journal des Savants* fue originalmente publicado por otros tres protegidos suyos, Denis de Sallo (amigo de Chapelain), Amable de Bourzeis (anteriormente escritor al servicio de Richelieu) y Jean Gallois (ex tutor de los hijos de Colbert).

Conviene subrayar que el patrocinio estatal de la ciencia no era por entonces cosa corriente. La Royal Society inglesa se fundó unos pocos años antes que la Académie des Sciences francesa, y empezó a publicar sus *Philosophical Transactions* dos meses después que su rival, pero a pesar de llevar el título de «Real», la sociedad inglesa no estaba financiada por el gobierno. Sin embargo, al rey de Francia se le asoció públicamente con la investigación científica, y se dio a esa asociación forma visual en un grabado de finales



Figura 18. *Luis XIV visitando la Académie des Sciences*, de Sébastien Le Clerc, frontispicio de *Mémoires pour l'histoire naturelle des animaux*, 1671, de Claude Perrault. British Library, Londres.

del decenio que muestra a Luis visitando su academia y rodeado de instrumentos científicos (figura 18). No está de más añadir que la visita fue imaginaria [23].

Para mostrar al mundo que Luis era un hombre culto, Colbert procedió a enriquecer la colección real de pinturas, estatuas, medallas, manuscritos, libros, etc., que el rey había heredado de sus predecesores. Para dar publicidad al buen gusto y la magnificencia del monarca, se encargó a un protegido de Colbert, Charles Perrault, la publicación de volúmenes de grabados de las colecciones del *cabinet du roi*. Otro protegido de Colbert, el estudioso Pierre Carcavy, fue puesto a cargo de la Biblioteca Real. Fue Carcavy quien inspiró la tentativa de Colbert (por conducto de Chapelain y de Conring) de comprar la famosa biblioteca de Wolfenbüttel para añadirla a la colección real [24].

Por lo que se refiere a las artes, se instruyó a embajadores y otros agentes gubernamentales en el extranjero (entre los que destacan dos clérigos italianos, Elpidio Benedetti en Roma y Luigi Strozzi en Florencia) que buscaran esculturas clásicas, pinturas de maestros renacentistas, etc. La correspondencia de Colbert revela sus métodos hasta el último detalle, incluido el regateo de precios, la preferencia por moldes y copias porque eran más baratos que los originales, y la presión política ejercida sobre individuos e instituciones renuentes a vender sus tesoros al rey de Francia, entre ellos una Ultima Cena de Veronese, propiedad del convento de los Servi de Venecia. Así como la colección de arte estuvo al servicio de la política, también a veces la política estuvo al servicio de la colección de arte [25].

Naturalmente, no bastaba con comprar antigüedades. Luis tenía que encargar pinturas y estatuas nuevas, y tenía que saberse que lo hacía. Así como dependía del consejo de Chapelain en materia de literatura, en lo tocante al arte Colbert generalmente escuchaba a Charles Lebrun, *premier peintre du roi* [26]. Según Bernini, que los vio juntos en 1665, «Colbert se comporta con Lebrun como con una amante, y está totalmente sometido a sus deseos» [27]. Según otro contemporáneo, Lebrun había establecido «una especie de tiranía en la pintura [*une espèce de tyrannie dans la peinture*] gracias a la confianza en él depositada por Colbert» [28]. La frase ha llamado la atención de algunos historiadores modernos, impresionados por el paralelismo entre el absolutismo real y el papel de Lebrun en el reino del arte [29]. Este paralelismo es un poco exagerado, pues algunos artistas trabajaban para el rey con independencia de Lebrun [30].

En cualquier caso, Lebrun era un patrono importante en virtud de su posición como figura dominante de la Académie Royale de Peinture (institución que había contribuido a fundar en 1648), como director de los Gobelinos, donde se estaba produciendo *l'histoire du roi* en forma de tapices, y como artista encargado de la decoración interior de los palacios reales del Louvre y Versalles.

Los artistas que no estaban en buenas relaciones con él o con Colbert no recibían encargos que de otra forma habrían logrado, como sucedió en el caso de Pierre Mignard tras la muerte de su protectora Ana de Austria, en 1666, mientras que los protegidos de Lebrun solían hacer buena carrera al servicio real. Por ejemplo, el grabador Gérard Edelinck, en cuya boda Lebrun estuvo presente, obtuvo el puesto de *graveur du cabinet du roi*, y el escultor Pierre Mazeline, de cuya boda Lebrun fue testigo, trabajó en Versalles y recibió una pensión del rey.

En materia de arquitectura, el consejero de Colbert era Charles Perrault, un hombre de letras hoy en día mas conocido por su adaptación de cuentos populares como Caperucita Roja, que ocupó el cargo de comisario de edificios [*commis des bâtiments*] cuando Colbert fue nombrado *surintendant* en 1664. En sus memorias, Perrault describe el plan de Colbert «de hacer que se construyan muchos monumentos a la gloria del rey, como arcos triunfales, obeliscos, pirámides y tumbas», confirmando así la idea que emerge de la correspondencia de Chapelain [31]. En 1665, el arquitecto François Mansart, y también Gianlorenzo Bernini, diseñaron una tumba, o más exactamente una capilla funeraria, para la familia real en la iglesia de St-Denis. En lo tocante a obeliscos o pirámides, las decoraciones para la entrada real en París de 1660 incluían una pirámide de madera, y en 1666 Claude Perrault, hermano de Charles, diseñó un obelisco de piedra para glorificar al rey (figura 19). En los años setenta (*infra*, página 80) se construirían arcos de triunfo.

Colbert dio muy pocas muestras de disfrutar personalmente del arte, la música o la literatura. En contraste, acaso deliberado, con sus predecesores Richelieu, Mazarino y Fouquet, sus actividades como patrono privado fueron muy exiguas. Personalmente le interesaba más el conocimiento que las artes, y entre sus protegidos había estudiosos como Charles Du Cange y Jean Mabillon [32].

Sin embargo, en sus veinte años de ejercicio del poder, este aparente filisteo hizo más por las artes que ministros como Mazarino, que las apreciaban más por lo que significaban en sí mismas. Colbert atrajo al servicio del rey a un grupo importante de artistas y escritores. Algunos de ellos, como los escritores Amable de Bourzeis, Chapelain y Jean Desmarets, habían estado anteriormente al servicio del Cardenal Richelieu. Otros, al de Mazarino: el poeta Isaac Benserade, por ejemplo, el compositor Jean Cambefort, el escritor François Charpentier. Fouquet aportó algunos de los más talentosos, entre ellos Lebrun, Le Nôtre, Le Vau y Molière. Por conducto de Chapelain, Colbert conoció a Racine, que fue pensionado en 1663, cuando tenía poco más de 20 años.

Parece que hubo una política deliberada de alentar a extranjeros a poner su talento al servicio del rey. Ya hemos visto que se pensionaba a estudiosos extranjeros. Colbert persuadió al astrónomo italiano Gian-Domenico Cassini a que se trasladara de Bolonia a París (con una pensión de 9.000 *livres* al año). Se invitaba a Francia a artistas extranjeros para que trabajaran en el Louvre o en Versalles. El pintor suizo Joseph Werner, por ejemplo, fue invitado a París en 1662, tras informe favorable del embajador francés. El grabador flamenco Gérard Edelinck llegó en 1666. La traducción francesa «Desjardins» oculta el origen flamenco del escultor Martin van den Bogaert, que llegó a Francia alrededor de 1670.

La importancia de Colbert reside en su visión general de la contribución de todas las artes a la gloria del rey. Para sugerencias específicas se apoyaba en especialistas, especialmente Chapelain, Perrault y Lebrun. Sin embargo, el responsable de la organización del patrocinio estatal, y concretamente de su burocratización, era el ministro.

Al utilizar el término «burocratización» no es mi intención sugerir que el sistema tradicional de patronos, clientes e intermediarios, vigente tanto en el mundo del arte como en el de la política al principio de la era moderna, había llegado a su fin [33]. Ar-

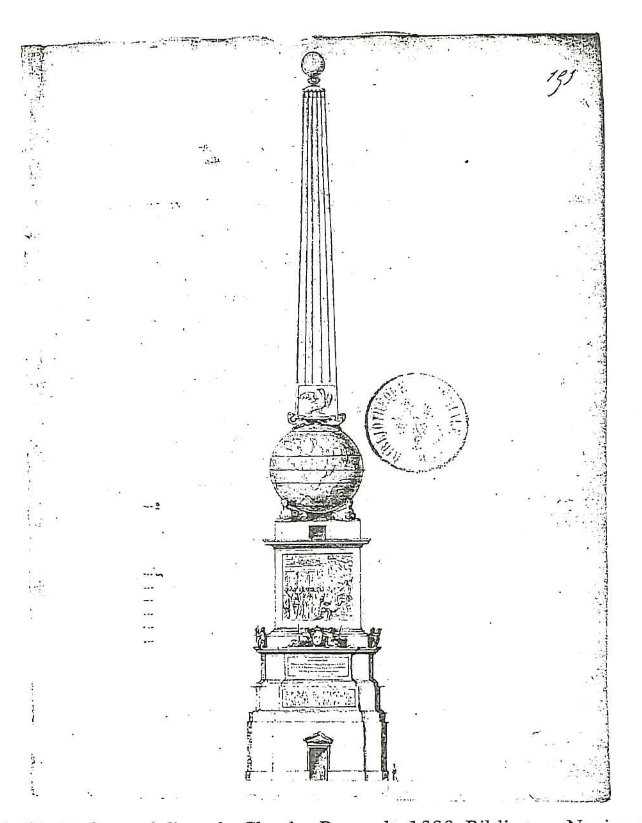


Figura 19. *Diseño de un obelisco*, de Charles Perrault, 1666. Biblioteca Nacional, París.

tistas y escritores como Lebrun y Molière eran clientes del financiero Fouquet antes de ser adoptados por el rey. Chapelain ocupó una posición de intermediario en el sistema de patrocinio real de la literatura. También otros intermediarios desempeñaron sus papeles. Por ejemplo, Racine envió su primer poema a Chapelain por medio de uno de ellos. El compositor André Destouches fue dado a conocer al rey por quien después sería príncipe de Mónaco. Abundan los ejemplos de este tipo.

Con todo, a medida que avanzaba el reinado, la administración de las artes iba recayendo en un número creciente de funcionarios, como directores, superintendentes o inspectores. Lebrun era *directeur de la manufacture royale des Gobelins*. Los ballets reales, así como los edificios, los instrumentos y la música tenían todos sus *surintendants*. Había un *inspecteur-géneral des bâtiments*, un *inspecteur des beaux-arts*, e incluso un *inspecteur général de la sculpture* (que evoca la imagen de un desfile de estatuas).

Otra característica de la burocratización de las artes fue la construcción del sistema de academias, el equivalente, en el plano del arte, del sistema de colegios que empezaba a desarrollarse en el marco gubernamental de la Europa del siglo XVII. Colbert, además de fundar academias, reguló la conducta de sus miembros, como en

el caso de los de la Académie Française, a quienes se asignaban horas fijas de trabajo, junto con un reloj de péndulo, para asegurarse de que su sentido del tiempo fuera tan preciso como el ministro deseaba.

Igualmente burocrático era el uso creciente de comités, como el pequeño grupo que diseñó otros posibles planos para el Louvre, o, aún más importante, la petite académie, que originalmente no era ni mucho menos una academia, sino «una especie de pequeño comité que se ocupaba de todo lo relacionado con las bellas letras» [*une espèce de petit conseil pour toutes les choses dépendantes des belles-lettres*] [34].

Los miembros de este comité (Chapelain, Charles Perrault, Bourzeis, Cassagnes y François Charpentier) se reunían en casa de Colbert todos los martes y viernes. Su principal función era supervisar la creación de la imagen pública del rey. Corregían textos antes de su publicación, incluidas descripciones de festivales hechas por Félibien y por el mismo Perrault [35]. Estudiaban los diseños y componían las descripciones que habían de figurar en tapices y medallas. Al menos durante algunos años, trabajaron en una historia del reinado [36]. La fundación de ese grupo muestra con cuánta seriedad se tomaba Colbert el trabajo de creación de imagen, y cuán agudo era su sentido de la publicidad.

La creación de la imagen pública del rey, como la administración del Estado, se organizaba desde el centro [37]. Comités de patronos dirigían a equipos de artistas. El sistema podría representarse —como corresponde a una era crecientemente burocrática— en forma de organigrama. En la cúspide estaba el rey mismo, que intervenía de vez en cuando, para encargar trabajos concretos o al menos para escoger entre proyectos diversos (*infra*, páginas 70-71 y 86). Inmediatamente por debajo de Luis venía Colbert, quien, a pesar de sus otras ocupaciones, gustaba de tocar todos los resortes. Después venían los hombres de Colbert, en particular tres de ellos. Chapelain le aconsejaba en materia de literatura, Lebrun en materia de pintura y escultura, y Charles Perrault en materia de arquitectura. La música (incluidos el ballet y la ópera) quedaba fuera del dominio de Colbert. Estaba controlada por Lully.

En resumen, lo que se ha denominado «departamento de gloria» se fundó para organizar la presentación de la imagen del rey, o, más exactamente, una representación móvil de los principales acontecimientos del reinado, *l'histoire du roi*. Parece ahora oportuno pasar de la organización a sus productos.

V

AUTOAFIRMACION

> Sous un tel souverain nous sommes peu de chose;
> Son soin jamais sur nous tout à fait ne repose;
> Sa main seule départ ses liberalités;
> Son choix seul distribue états et dignités.
>
> Corneille, *Othon*, Acto 2, escena 4

El anterior capítulo se dedicaba a lo que podría llamarse estructura de la glorificación de Luis XIV, y más concretamente a la creación de esa estructura desde principios de los años sesenta. El presente capítulo se dedica a la imagen real propiamente dicha desde la asunción del poder personal en 1661 hasta el estallido de la Guerra de Devolución en 1667. Esos años podrían describirse como «la época de la autoafirmación». Muerto su mentor y ministro Mazarino, el joven rey estaba en condiciones de tomar importantes decisiones por sí mismo. Curiosamente, esta autoafirmación ha de verse como una acción colectiva en la que participaron los consejeros y creadores de imagen del rey.

El mito del gobierno personal

La imagen del joven rey proyectada en el decenio de 1660 fue la de un gobernante excepcionalmente dedicado a los asuntos de Estado y al bienestar de sus súbditos. La asunción de poder personal se convirtió en sí misma en un acontecimiento digno de celebrarse, e incluso de mitologizarse en el sentido de presentarse en forma dramática como una «maravilla».

El primer anuncio de la intención del rey de gobernar en persona fue de carácter semiprivado, en un discurso al canciller pronunciado en presencia de ministros y secretarios [1]. La *Gazette* oficial no hizo en su momento referencia alguna a él. Al morir Mazarino, el 9 de marzo de 1661, el diario informó sobre una visita de pésame al rey de algunos representantes del clero francés, cuyo portavoz declaró que el monarca era incansable no sólo en las operaciones militares sino también en la dirección de los asuntos de Estado [*Sa Majesté, qui a été infatigable dans les travaux de la guerre, ne l'est pas moins dans la conduite des affaires de son Etat*] [2]. La *Gazette* misma se hizo eco de la cues-

ción en abril, poniendo de relieve la notable aplicación del rey a los asuntos oficiales, como las reuniones del consejo [*Le Roy, continuant de prendre le soin de ses affaires avec une application toute particulière, se trouva au Conseil des Parties*]. Incluso en una referencia a las actividades cinegéticas del rey se describe esa actividad como modo de descansar de la «maravillosa asiduidad» con la que el rey se dedicaba a los asuntos de Estado [*des soins que Sa Majesté prend toujours des affaires de son Etat, avec une assiduité merveilleuse*] [3].

Una relación más completa del mismo incidente figura, más avanzado el decenio, en las memorias del rey sobre el año 1661, un memorando confidencial redactado por los secretarios del rey, alrededor de 1666, como parte de la educación del Delfín para lo que las memorias mismas llaman el trabajo de rey [*le métier du roi*]. En ese texto, Luis explica que había tomado la decisión de «por encima de todo, no nombrar primer ministro» [*sur toutes choses de ne point prendre de premier ministre*]. En un famoso pasaje se dice de él que está «informado de todo; atento al menor de mis súbditos; consciente en todo momento del número y calidad de mis tropas y del estado de mis fortalezas; impartiendo sin cesar órdenes para hacer frente a todas sus necesidades; recibiendo y leyendo despachos; respondiendo a algunos de ellos yo mismo, e instruyendo a mis secretarios cómo deben responder a los otros; fijando el nivel de los ingresos y gastos de mi Estado» [4].

El acontecimiento se presentó a un público más amplio mediante diversos textos e imágenes. La noticia de la *Gazette* antes citada acaso fue suficiente para que el público pudiera discernir una referencia contemporánea en el *Othon* de Corneille, que se estrenó en la corte de Fontainebleau en 1664. La acción de la obra tiene lugar en el reino del emperador Galba, uno de cuyos ministros hace un comentario sobre la poca importancia que los subordinados tienen para el gobernante, que no depende de ellos y distribuye por sí mismo regalos y nombramientos (véase el epígrafe de este capítulo).

El acontecimiento también se conmemoró, más avanzado el reinado, por medio de imágenes visuales. La más famosa de ellas es la pintura de Lebrun en el techo de la Grand Galerie de Versalles, con la inscripción «el Rey se hace cargo de la dirección de sus dominios, y se consagra enteramente a los asuntos públicos» (figura 20) [5]. Luis sostiene un timón, para demostrar que ahora capitanea el barco del Estado. Es coronado por las Gracias, mientras una figura que representa a Francia estrangula a la Discordia, y la imagen de Hymen, diosa del matrimonio, sostiene una cornucopia que representa la abundancia. Minerva, diosa de la sabiduría, muestra al rey la Gloria, lista para coronarlo, acompañada de la Victoria y la Fama. En el cielo, los dioses ofrecen a Luis su ayuda [6].

Tres medallas que llevan la fecha 1661 ofrecen una interpretación más precisa del poder personal del rey [7]. En la primera reza la inscripción «el rey haciéndose cargo del gobierno» [REGE CURAS IMPERII CAPESSENTE], y se representa el «Orden y Felicidad» subsiguiente a ese acontecimiento, frase ampliada por el comentario oficial de 1702 a la reforma de los abusos, la resurrección de las artes y las ciencias y la restauración de la abundancia. Las otras dos medallas añaden detalles a esa imagen. Una de ellas se titula «la asiduidad del rey en sus consejos», a pesar de otras obligaciones e incluso enfermedades, como se explica en el comentario. La otra se titula «la accesibilidad del rey» [FACILIS AD PRINCIPEM ADITUS] [8].

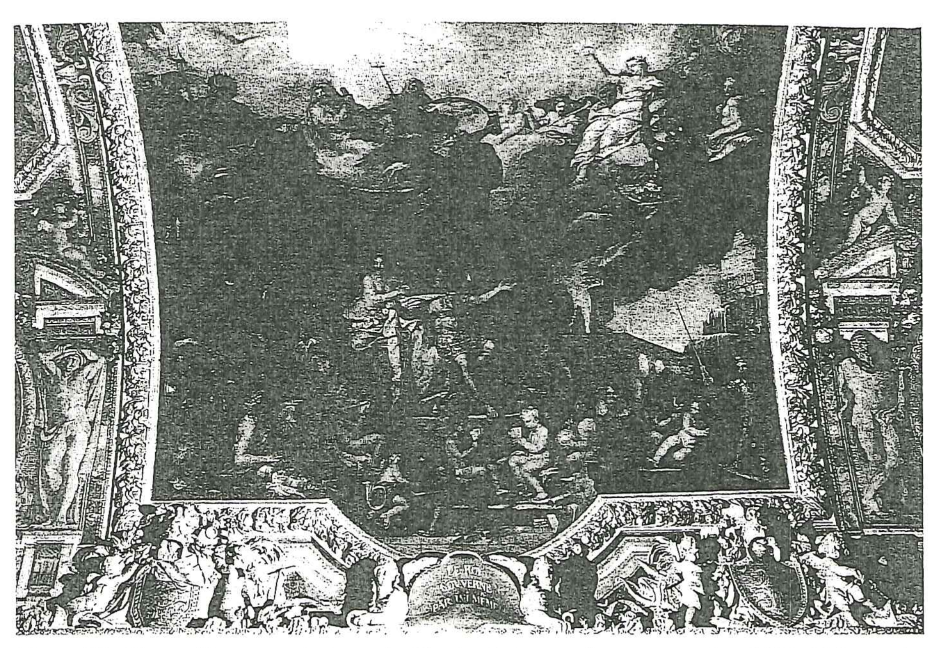


Figura 20. *El rey gobierna por sí mismo*, de Charles Lebrun, pintura en techo, 1661. Château de Versailles.

Merece la pena destacar la analogía de las expresiones utilizadas en las inscripciones y comentarios, por un lado, y las *Mémoires* y la *Gazette*, por otro. La primera medalla, como las *Mémoires*, presenta el gobierno personal como una restauración del orden tras un período donde «el desorden reinaba por doquier» [*le désordre régnait partout*] [9]. La segunda medalla, como la *Gazette*, utiliza el término «asiduidad». La tercera medalla coincide con las *Mémoires* en destacar cuán accesible era el rey a sus súbditos. Este tipo de referencias recíprocas entre distintos textos y distintos medios es común en las representaciones contemporáneas de Luis XIV, lo que da la impresión de que existía un esfuerzo coordinado para presentar al rey en formas concretas. Las instrucciones de Chapelain al escritor italiano Dati de insertar en su panegírico una referencia a la accesibilidad del rey confirman esa impresión [10].

Rivalidades

Los acontecimientos de principios del decenio de 1660 sugieren que el joven rey y sus consejeros estaban resueltos a causar una impresión inmediata en el público, tanto nacional como extranjero. Los medios empleados fueron la diplomacia y los festivales, ambos perfectamente reseñados en otros medios.

En el frente diplomático, dos acontecimientos, uno en Londres y otro en Roma, indicaron un cambio de política. En 1661, un conflicto de precedencia entre los em-

bajadores francés y español originó lo que Samuel Pepys llamó una «refriega» entre sus seguidores en las calles de Londres. El incidente fue algo más que una reyerta indecorosa, pues echó a perder una recepción oficial (la llegada del embajador de Suecia ante Carlos II). El rey apoyó la posición de su representante, y tuvo que ser el embajador español ante la corte francesa quien pidiera disculpas por lo sucedido.

En otras palabras, es probable que el incidente estuviera preparado, que fuera una afirmación simbólica de la superioridad del monarca francés sobre su colega español, Felipe IV, tío y suegro de Luis [11]. Refuerza esta interpretación la reacción francesa en 1662 a un presunto insulto de los guardias corsos del Papa al embajador francés en Roma. En esa ocasión fue el Papa quien hubo de presentar disculpas, por medio de su representante, el Cardenal Chigi, en 1664.

Ambos triunfos diplomáticos hallaron expresión en imágenes. Dos de los grandes tapices diseñados por Lebrun ilustran las disculpas oficiales del Papa y el Rey de España (figura 21). Los mismos temas figuran también en la decoración de la Grand Galerie, obra de Lebrun, con las inscripciones *La prééminence de France reconnue par l'Espagne* y *Réparation de l'attentat des Corses*. Las disculpas españolas se representaron también en relieve en la gran *Escalier des Ambassadeurs*, claramente *pour encourager les autres*. España estaba representada como una mujer «rasgándose las vestiduras, para simbolizar el despecho de esa nación» [*déchirant ses vêtements, pour marquer le dépit de cette nation*] [12]. El estudioso holandés Heinsius se ganó su gratificación con un epigrama latino sobre el asunto de la guardia corsa. Por añadidura, se acuñaron medallas para conmemorar los hechos, incluida la conmemoración de una conmemoración, la erección (y posterior destrucción) de una pirámide en Roma para marcar el incidente corso [13].

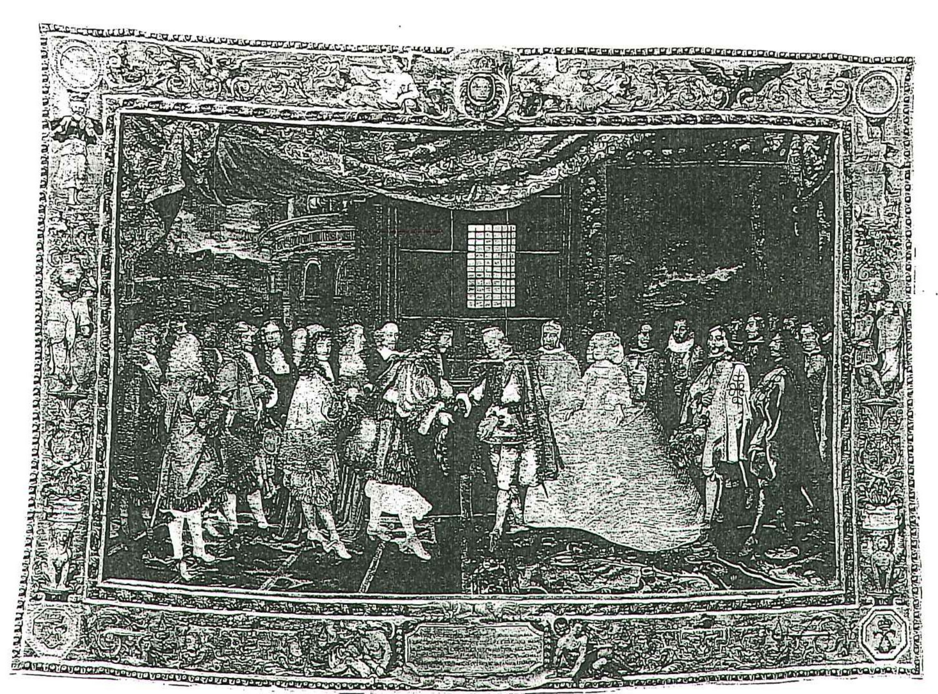


Figura 21. «Los tapices como propaganda». *Reunión de Felipe IV y Luis XIV*, de la serie «Historia del Rey», de Charles Lebrun, tapiz, *c.* 1670. Collection Mobilier National, París.

La recuperación de Dunquerque, comprado a Carlos II en 1662, se celebró también como un importante triunfo. Colbert pidió a Chapelain que pidiera a Charles Perrault que escribiera sobre ello [14]. Lebrun pintó un retrato ecuestre del rey con la ciudad recién recuperada en segundo plano [15]. Dunquerque fue también el tema del primer concurso premiado organizado por la Académie Royale de Peinture [16].

Magnificencia

Menos violento fue otro método empleado para impresionar a Europa. Los rituales, el arte y la arquitectura pueden verse todos como instrumentos de autoafirmación, como continuación de la guerra y la diplomacia por otros medios. Durante el reinado se hizo gran hincapié en la imagen del rey como patrono espléndido y munificente. Como sus papeles político y militar, también éste fue mitologizado. En una conferencia pronunciada en la Académie Royale de Peinture, uno de los artistas oficiales de Luis afirmó que éste había «hecho nacer, o dado forma, a la mayor parte de los hombres ilustres que han sido ornato de su reinado» [*fait naître, ou formé, la plus grande partie des hommes illustres qui ont fait l'ornement de son règne*] [17].

Entre otros acontecimientos del período, posteriormente celebrados con medallas, cabe citar la fundación de academias y la asignación de gratificaciones a hombres de letras [18].

En 1662 se organizó uno de los principales espectáculos públicos del reinado, el *carrousel* en una plaza frente a las Tullerías. Un *carrousel* era una competición de jinetes, con carreras por el ruedo y otras demostraciones de habilidad populares en la Edad Media. A finales del Renacimiento se había transformado en una especie de ballet ecuestre. La aparición de Luis a caballo como «emperador de los romanos» fue parecida a sus apariciones sobre el escenario, salvo que el público era en esta ocasión mucho más numeroso. Los cinco equipos de nobles vestían trajes fantásticos, supuestamente romanos, persas, turcos, indios y americanos. Cada competidor tenía su propia divisa en el escudo, y la del rey era un sol con la inscripción «como vi vencí» [UT VIDI VICI]. De hecho, el rey obtuvo buenos resultados en la competición, y el acontecimiento se conmemoró en un magnífico volumen de grabados *in folio*, con un texto explicativo de Charles Perrault (véase figura 22). En las memorias reales se subrayó la importancia política del acontecimiento, primera fiesta realmente esplendorosa del reinado [*le premier divertissement de quelque éclat*] [19].

Los principales proyectos artísticos del decenio fueron, evidentemente, la reconstrucción del Louvre y de Versalles. El Louvre era un palacio medieval, reconstruido en estilo renacentista en el reinado de Francisco I. Sus dimensiones eran demasiado reducidas para las necesidades de una corte del siglo XVII, y el fuego que destruyó parte del palacio en 1661 dio prioridad a su reconstrucción. Se decidió construir un



Figura 22. *Luis XIV como emperador romano*, de Charles Perrault, *Festiva ad capita*, 1670. British Library, Londres.

nuevo palacio y encargar diseños a una serie de importantes arquitectos, tanto italianos como franceses: Louis Le Vau, François Mansart, Claude Perrault, Carlo Rainaldi y Gianlorenzo Bernini, artista que había atraído la atención del Cardenal Mazarino [20].

Bernini fue invitado a Francia en 1665. Sería interesante saber si la invitación se extendió porque Mazarino estaba interesado en su trabajo o para humillar aún más al Papa Alejandro VII, privándolo de su mejor artista. Cuando llegó, Bernini fue tratado con gran deferencia, y gustó al rey, pero se enfrentó con Colbert y con Charles Perrault, que criticaron sus diseños, y no logró obtener el encargo, aunque sí llegó a esculpir un famoso busto de Luis [21].

Colbert (o Perrault, hombre suyo) redactó memorandos en los que aducía que el proyecto de Bernini no era práctico, se adaptaba mal al clima francés, no prestaba suficiente atención a la seguridad y era, en resumen, poco más que una fachada, «tan mal concebido para la comodidad del rey» [*si mal conçu pour la commodité du Roi*] que con un gasto de diez millones de *livres* éste se quedaría tan estrecho como antes [22]. Bernini, por su parte, se quejaba amargamente de que al gobierno francés sólo le interesaban los «retretes y las tuberías».

Los planos para el Louvre que finalmente obtuvieron la aprobación oficial fueron obra de un pequeño comité compuesto por Lebrun, Le Vau y Claude Perrault. El proyecto se ejecutó y fue conmemorado en varias medallas [23]. El rey, sin embargo, pasó relativamente poco tiempo en ese palacio, que se convirtió en la sede de los creadores de imagen. En el Louvre se asignó residencia y taller a algunos artistas importantes. Girardon, por ejemplo, se trasladó allí en 1667. También se asignaron locales en el Louvre a la Académie Française, acontecimiento asimismo conmemorado con una medalla [24]. La correspondencia entre el rey y Colbert sobre la materia es muy curiosa. Colbert sugirió que el Louvre sería «más digno» de la Académie, pero que la biblioteca real sería más cómoda [*plus commode*]. Como en el caso del proyecto de Bernini, seguía insistiendo en los aspectos prácticos. Luis, sin embargo, escogió el Louvre a pesar de la posible incomodidad de los académicos [25].

Mientras tanto, el rey había centrado su atención en Versalles, a la sazón un pequeño *château* construido para Luis XIII en 1624. Poco después de iniciar su gobierno personal, Luis encargó a Le Vau que ampliara el palacio y a Le Nôtre que diseñara los jardines, suscitando una protesta de Colbert ante el dispendio de dinero en «esta casa» [*cette maison*, en contraste con el *palais* del Louvre] porque «mucho más concierne al placer y diversión de Su Majestad que a su gloria» [*regarde bien plus le plaisir et le divertissement de Votre Majesté que sa gloire*] [26].

A oídos de la posteridad, para quien la gloria del rey sol está tan estrechamente vinculada a Versalles, esas palabras tienen una resonancia extraña. ¿Habremos de atribuir al joven monarca más sentido político, o un sentido de la publicidad más agudo que el de su ministro? Más probable es que en ese momento de su reinado Luis pensara realmente en sus diversiones, en un lugar donde celebrar *fêtes* o donde encontrarse con Mlle de La Vallière en una relativa intimidad, y que no tuviera más idea que Colbert de lo que llegaría a ser Versalles en el curso de cuarenta y dos años de construcción y reconstrucción [27].

Esta famosa confrontación entre el joven rey y el maduro ministro plantea un problema crucial. ¿Quién tomaba las decisiones? En el caso del Louvre fue Colbert quien se salió con la suya. El rey autorizó personalmente el plano final, seleccionándolo entre opciones propuestas por el comité [28]. Sabemos, sin embargo, que el segundo proyecto de Bernini le había causado una gran impresión [29]. Al parecer, Colbert persuadió a Luis de que renunciara a sus preferencias. Bernini estaba al tanto del problema. Una vez comentó que si se hubiera quedado en Francia «habría pedido al rey no tener que tratar, en lo tocante a sus edificios, más que con Su Majestad personalmente» [*il aurait demandé au Roi de n'avoir à traiter de ses bâtiments qu'avec Sa Majesté même*] [30]. Para Luis, la magnificencia era más importante que la comodidad.

Si Colbert fue el vencedor en el conflicto de voluntades sobre el Louvre, sería Luis quien triunfaría en el caso de Versalles. En materia de música, danza y espectáculo, lo que prevaleció una vez más fue el gusto del rey. Luis siguió participando en ballets durante todo el decenio de 1660, en papeles como Alejandro Magno, Ciro Rey de Persia y el héroe caballeresco Roger. La fundación de una Academia de Danza en 1661 es perfectamente coherente con sus intereses personales, como también lo es el nombramiento, ese mismo año, de Jean-Baptiste Lully como superintendente de su música de cámara [*surintendant de la musique de chambre du roi*]. La organización de los festivales de la corte estaba a cargo de un noble que gozaba del favor real, el Duque de Saint-Aignan, y la participación personal del rey en esos espectáculos es bien conocida.

Fue Luis, por ejemplo, quien escogió, inspirándose en Tasso, el tema para los *Plaisirs de l'Ile Enchantée* de 1664, y posteriormente para el *Amadis* de Quinault [31]. Molière atribuye a Luis la adición de un personaje a su obra *Les fâcheux* (1661) y la sugerencia del argumento de *Les amants magnifiques* (1670).

Parece que por entonces el rey mostraba poco interés por su biblioteca o su colección de estatuas. Esas formas de magnificencia eran simplemente parte de su personalidad oficial [32]. Le interesaba, sin embargo, la pintura, al menos determinados tipos

de pintura, como las representaciones de batallas. En 1669 honró al especialista flamenco en batallas Adam-Frans van der Meulen sosteniendo a su hijo recién nacido en la pila bautismal.

El interés personal del rey por las pinturas de Lebrun sobre Alejandro Magno es bien conocido. Tanto si Racine inspiró a Lebrun como si Lebrun inspiró a Racine, la elección de Alejandro por el pintor y el dramaturgo —por no hablar del ballet de Benserade de 1665 sobre el mismo tema— rendía homenaje a la identificación de un joven conquistador con otro [33].

VI

LOS AÑOS VICTORIOSOS

Voilà comme la Victoire et la Gloire prennent plaisir d'ammasser leur Couronnes sur la Tête d'un Monarque si magnanime.

Gazette, 1672

Tras la ofensiva diplomática de los años 1662-1664, era de suponer que Luis escogería el camino real hacia la gloria, el éxito en una guerra extranjera. Y en efecto, sus primeras guerras, la Guerra de Devolución de 1667-1668 y —al menos en sus primeras etapas— la guerra de Holanda de 1672-1678, tuvieron éxito. Este capítulo está dedicado a la imagen del héroe conquistador de aquellos años. Se centrará especialmente en un incidente famoso, la invasión de la República Holandesa en 1672, y en particular la travesía del Rin por las fuerzas del rey.

La Guerra de Devolución

La Guerra de Devolución tuvo por objeto hacer efectiva la reclamación de los Países Bajos españoles para la esposa de Luis, María Teresa, tras la muerte de su padre, Felipe IV, en 1665. El terreno se preparó mediante publicaciones donde se presentaba una imagen favorable de Luis como gobernante que no deseaba sino hacer valer sus justos derechos. Herman Conring, catedrático de derecho en la Universidad de Helmstedt y uno de los estudiosos extranjeros que recibían gratificaciones periódicas, se ofreció a escribir en apoyo del rey [1]. La imprenta real publicó un tratado francés anónimo acerca de «los derechos de la reina cristianísima sobre varios Estados de la monarquía española». El tratado, obra de un equipo que trabajó bajo la protección de Bourzeis (miembro de la petite académie) y revisado por Chapelain y Charles Perrault, fue rápidamente traducido al latín, al español y al alemán [2].

También Charles Sorel y Antoine Aubéry escribieron en apoyo de las reivindicaciones del rey. Sorel, historiador real (y anteriormente pasante de un abogado), publicó tratados sobre los derechos de los reyes de Francia, mientras que Aubéry, abogado en el *Parlement* de París, publicó *De las justas pretensiones del rey* [de Francia] *al imperio* [*Des justes prétensions du roi sur l'Empire*]. Aunque el folleto fue desautorizado cuando los príncipes alemanes protestaron, y el autor enviado a la Bastilla, es probable que las *Justas pretensiones* estuvieran oficialmente inspiradas [3].

A los argumentos de los folletos siguió en cosa de semanas la invasión de los Países Bajos españoles por un ejército francés. El rey desempeñó un papel destacado en esta campaña. Siguiendo la tradición, Luis condujo a sus tropas en persona. Rompiendo con la tradición, Luis se llevó a la corte en campaña, incluidas la reina y dos amantes reales, la duquesa de La Vallière y la marquesa de Montespan.

También se invitó a dos artistas a acompañar al rey, probablemente para dar mayor verosimilitud a la *histoire du roi*. Uno de ellos era Charles Lebrun y el otro Adam-Frans van der Meulen, recientemente nombrado pintor de corte. Como sugiere su nombre, van der Meulen era flamenco, por lo que de hecho participó en la invasión de su propio país.

Los principales incidentes de la guerra, tal como se representó en los cuadros de esos dos artistas, así como en grabados, tapices, medallas, poemas e historias contemporáneas del reino, fueron los sitios de Douai (figura 23), Lille, Oudenarde y Tournai, junto con una batalla victoriosa cerca de Brujas y la conquista del Franco Condado (figura 24). Cuando en 1668 se hizo la paz en Aquisgrán, el Franco Condado se devolvió a España, pero Lille quedó incorporada a Francia. El fin de la guerra se celebró en Versalles con una fête a la que contribuyeron Le Vau, Vigarani, Lully y Molière, y con una representación titulada «La reciente paz» [*Pax nuperrime factum*] organizada por el embajador francés en Maguncia[4].

Las celebraciones de la guerra adoptaron también formas más permanentes. La Real Academia de Pintura convocó un concurso sobre el mejor trabajo dedicado al tema «Luis pacificando Europa». Van der Meulen se ganó su pasaje a Flandes con pinturas del rey en Oudenarde, Arras, Lille y Dôle. Las cuatro pinturas se grabaron



Figura 23. «Luis en las trincheras». *Sitio de Douai en 1667*, de Adam-Frans van der Meulen, grabado, *c.* 1672. Anne S. K. Brown Military Collection, Brown University Library, Providence, R.I.

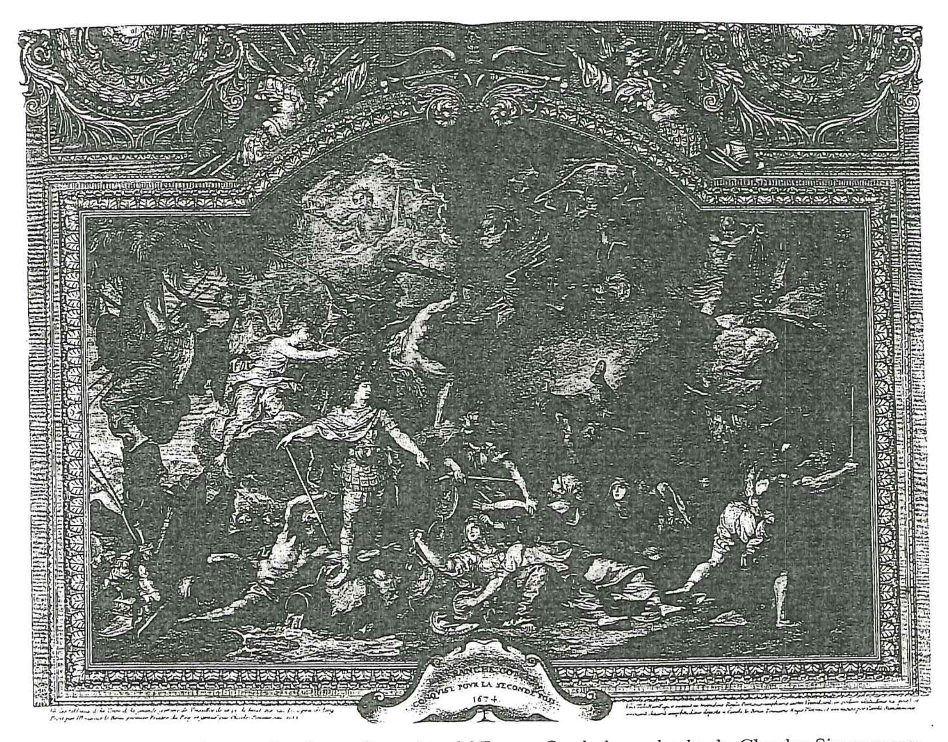


Figura 24. «Luis el conquistador». *Conquista del Franco Condado*, grabado de Charles Simonneau, *c.* 1680, según una obra de Charles Lebrun, British Library, Londres.

para poderse distribuir más ampliamente, y Chapelain publicó un texto para acompañarlas[5]. En la serie de tapices diseñada por Lebrun y dedicada a los acontecimientos del reinado se seleccionaron nada menos que cinco incidentes de la guerra: los sitios de Douai (donde el rey, de pie en una trinchera, estuvo a punto de recibir el impacto de una bala de cañón) y Tournai (donde Luis asoma la cabeza por encima del parapeto); la toma de Lille y Dôle; y la batalla cerca de Brujas[6].

Posteriormente, en la historia metálica del reinado, una serie de piezas conmemoró, respectivamente, la guerra, la paz, la conquista del Franco Condado, su devolución a España, y la captura de siete ciudades: Tournai, Douai, Courtrai, Oudenarde, Lille, Besançon y Dôle. La medalla del sitio de Douai, como el tapiz, muestra a Luis en la trinchera, y lleva una inscripción que alude a su papel en la campaña, REX DUX ET MILES, el rey como caudillo y como soldado[7].

Conviene destacar la forma en que se presenta al rey como si lo hiciera todo él mismo. Cabe sospechar que Turenne, un general brillante y experimentado, fue el verdadero comandante, pero oficialmente se afirmaba que cumplía las órdenes del rey. En una carta privada, Chapelain decía que Condé era «el principal instrumento» de la conquista. Sin embargo, en público, Chapelain atribuía al rey el mérito de la conquista del Franco Condado[8]. Esta sería también la pauta por la que se regirían las

relaciones de ulteriores victorias. Cabría explicarlo igualmente bien atribuyéndolo a las convenciones del panegírico o a la conocida renuencia del rey a compartir su gloria.

A partir de esas victorias empezó a llamarse a Luis «Luis el Grande» [*Louis le Grand, Lodovicus Magnus*]. Posiblemente el epíteto se utilizó por primera vez en la inscripción de una medalla acuñada en honor del rey por la ciudad de París en 1671 (véase figura 25) [9]. El ejemplo pronto cundió en medallas y en los arcos triunfales erigidos por entonces en París. Charles Perrault registró en sus memorias que «tras las conquistas de Flandes y el Franco Condado, M. Colbert propuso que se erigiera un arco triunfal a la gloria del rey» [10]. Claude Perrault, hermano de Charles, realizó el diseño, y el rey aprobó la maqueta en 1670.

El arco empezó a construirse en la Place du Trône, pero nunca llegó a terminarse. Un memorando de Colbert lo vincula con el nuevo Observatorio (inaugurado en 1671), como si también éste fuera un monumento a la gloria del rey: «Arco triunfal para las conquistas de la tierra. Observatorio para los cielos» [11]. Fue aproximadamente por entonces, en 1668, cuando el rey decidió construir un palacio completamente nuevo en Versalles, que encargó a Le Vau. Como el arco triunfal, la gran escalinata de Versalles, diseñada por Le Vau, aspiraba a ser una construcción «digna de recibir a tan gran Monarca al regreso de sus gloriosas conquistas» [12].

También los poetas y los historiadores contribuían a la gloria del rey. Chapelain, por ejemplo, escribió sonetos sobre la invasión de Flandes, la conquista del Franco Condado y el sitio de Maastricht [13]. Un tal P. D. escribió una narración, día por día, de la «campaña real», con poemas incluidos, como justificación de la reivindicación



Figura 25. *Ludovicus Magnus*, medalla de Jean Warin, 1671. Cabinet des Médailles, Biblioteca Nacional, París.

francesa de los Países Bajos y con referencias a la «maravillosa sabiduría» del rey «que sobrepasa a la de los principales estadistas de los siglos pasados» [14]. A sus 73 años, Jean Desmarets, que había dedicado lo mejor de su vida a alabar a Luis XIII y a Richelieu, dedicó un poema a la campaña del Franco Condado. Molière escribió un soneto sobre el tema y Corneille se dirigió al rey «a su regreso de Flandes» llamándole «gran Conquistador», «cubierto de laureles», alabó sus «grandes acciones» y su «augusto orgullo» [*auguste fierté*], y comentó que la rapidez de las conquistas del rey apenas daba al poeta tiempo de escribir sobre ellas [15]. Fue asimismo Corneille quien tradujo al francés un poema latino del jesuita Charles de La Rue en alabanza de las victorias de 1667, donde se comparaba el papel del rey en la campaña con el de San Luis en las Cruzadas y se hacía una vez más referencia a su visita a las trincheras [16].

La guerra de Holanda

Si en la Guerra de Devolución Luis llevó consigo artistas en campaña, en la guerra de Holanda llevó historiadores. Pellisson estaba en Flandes en 1677 en calidad de historiador oficial, y Boileau y Racine ocuparon su lugar en 1678. Cabría imaginar que los artistas y escritores habían agotado todos los recursos para celebrar la Guerra de Devolución, quedándose sin nada nuevo que decir sobre la guerra de Holanda de 1672-1678. De hecho, las representaciones de esta segunda guerra (incluida la segunda conquista del Franco Condado) tienen mucho en común con las de la primera, aun teniendo en cuenta los estereotipos inherentes a géneros como el de la oda y la representación pictórica de batallas. Sin embargo, al menos un episodio, la travesía del Rin en 1672, dio a poetas y pintores la oportunidad de innovar, oportunidad que aprovecharon a manos llenas. También yo la aprovecharé para analizar las imágenes de ese incidente con especial detalle.

Una de las últimas aportaciones de Chapelain a la gloria del rey fue contribuir a difundir la interpretación oficial de la guerra. En una carta a Herman Conring, insistió en que el rey sólo había hecho la guerra a Holanda para castigar su ingratitud. En un soneto, que envió a Colbert, la república personificada lamentaba su «orgullo», «insolencia» y «deslealtad». Descubrió tambien a un tal Frischmann, que había compuesto un poema en latín sobre la guerra, y se lo recomendó a Colbert alegando que «sería ventajoso para Su Majestad» que un escritor alemán celebrara sus victorias y la justicia de su causa [17].

Un breve esbozo de la versión oficial de los motivos de la guerra nos lo ofrece Racine, que fue nombrado historiador real (junto con Boileau) en 1677. El puesto no era ninguna sinecura, especialmente en tiempos de guerra, y durante algunos años Racine trasladó su atención del teatro a la producción de un «panegírico histórico» del rey y una relación de sus conquistas entre 1672 y 1678 [18]. Según Racine, Luis ya había demostrado ser «no menos excelente capitán que gran estadista», por lo que no necesitaba otra guerra. «Reverenciado por sus súbditos, temido por sus enemigos, admirado por el mundo entero, parecía que no le restaba sino disfrutar pacíficamente una reputación tan sólidamente establecida, cuando Holanda le ofreció nue-

vas oportunidades de distinguirse y abrió el camino a acciones cuya memoria jamás perecerá» [19].

Lo que provocó al rey fue la «insolencia» de los holandeses (también Corneille, en un poema de 1672, llamaba al pueblo holandés «cet insolent Batave»). La república, según Racine, «se aliaba con los enemigos de Francia», oprimía a los católicos, competía con el comercio francés «y se jactaba de que por sí misma había puesto coto a las conquistas del rey». Luis decidió «castigar» a los holandeses y dirigió personalmente la campaña, abandonando los placeres de la corte para exponerse a los peligros y fatigas de la guerra. En un solo día se capturaron cuatro fortalezas (Rheinberg, Wesel, Burick y Orsoy), hazaña conmemorada por una medalla en la que la Victoria sostiene cuatro coronas de laurel en vez de una, como era normal. El avance francés se convirtió en «un triunfo permanente», cuyo más famoso episodio fue la travesía del Rin.

Como es natural, los periódicos se hicieron eco del triunfo. La *Gazette* dedicó una edición especial a la «gloriosa acción» de «este maravilloso monarca», en un estilo más próximo al panegírico que a su habitual y lacónica forma de presentación, señalando que el rey «era tan exigente consigo mismo» como «el más bajo oficial o soldado de sus fuerzas» y también que «nada escapaba a su entendimiento». «He aquí que la Victoria y la Gloria se complacen en apilar sus coronas sobre la cabeza de un monarca tan magnánimo [*un Monarque si magnanime*] [20].

Por su parte, lo que ya se conocía como «la famosa travesía del Rin», se describía en el periódico como una hazaña ni siquiera igualada por César, puesto que éste había utilizado un puente, mientras que Luis, «más capaz que los Césares de resolver cualquier dificultad», superaba los obstáculos que se oponían a su paso sin esas ayudas mecánicas. El ejército francés simplemente atravesó el río a nado. Una segunda edición especial de la *Gazette* se dedicó a las celebraciones que siguieron al regreso del rey, el *Te Deum* en Notre Dame y los fuegos artificiales en las Tullerías, con «retratos luminosos» de Apolo, la Victoria, Holanda «bajo el yugo» y la mano de justicia, para mostrar que la justicia era «el único objeto» de todas las hazañas del rey [21].

Los poetas —Corneille, Boileau, Fléchier, Furetière, Genest, etc.—, no tardaron en poner en verso esas hazañas. Corneille subrayó que comandantes españoles como Alba y Farnesio habían sido incapaces de seguir a los holandeses al otro lado del Rin, y puso en boca del rey un discurso en el que se declaraba la necesidad de superar los éxitos de los romanos. Mencionaba por su nombre a algunos de los nadadores, pero decía a Luis que su valor era simplemente «efecto de vuestra presencia» [22]. Entre los vívidos detalles del poema destaca la descripción del río mismo, «alarmado» por la hazaña del rey. La *Cuarta Epístola* de Boileau y la oda de Charles-Claude Genest sobre el mismo tema describen también el estremecimiento del dios-río [23].

Tras los poetas les tocó el turno a los artistas. La Real Academia de Pintura y Escultura hizo de la travesía del Rin el tema del concurso de 1672 [24]. En Versalles, que estaba siendo transformado en «el palacio del sol», los planes decorativos de los decenios de 1670 y 1680 harían numerosas alusiones a las acciones del rey [25]. En el decorado del famoso *Escalier des Ambassadeurs* de Versalles, finalizado en 1680 pero destruido en el siglo XVIII, había un bajorrelieve «en el que el rey aparece dando órdenes para atacar a sus enemigos. En el aire vuela el Valor Guerrero [*la Valeur Guerrière*]. El Rin, en forma de anciano, hace un gesto expresivo de terror» [26].

En el decenio de 1680, Lebrun pintó en la Grande Galerie de Versalles nueve cuadros sobre la guerra de Holanda, entre ellos uno de Luis sentado en un carro con un relámpago en la mano y acompañado en su travesía del Rin por Minerva, Hércules y las personificaciones de la Gloria y la Victoria (figura 26). También aquí, como en los versos de Corneille y Boileau, Lebrun mostraba al dios-río «sobrecogido por el miedo» [27]. Una conocida descripción contemporánea del decorado de Versalles señala a la atención del lector no tanto las imágenes como la travesía misma, «una acción tan arrojada, tan sorprendente y tan memorable que los siglos pasados jamás vieron igual», así como la «intrepidez» de Luis y «la grandeza de su coraje» [28].

Las de Lebrun son sólo las más famosas de las muchas imágenes contemporáneas de la travesía. El escultor Michel Anguier la representó en forma alegórica, con Holanda en forma de mujer sentada en un león «que parecía asustado» [29]. El pintor Joseph Parrocel realizó para la galería de Marly una versión de la escena que «pareció al rey tan digna de su atención que la hizo colocar en la cámara del consejo de Versalles» [30]. Otro artista que creó una imagen memorable de este incidente fue Van der Meulen (figura 27). Los acontecimientos de 1672 se conmemoraron también en una serie de medallas que mostraban la derrota de los holandeses, la captura de sus ciudades y, desde luego, la travesía del Rin. Los artistas de la corte debían estar agotados de tanto representar Victorias aladas [31].

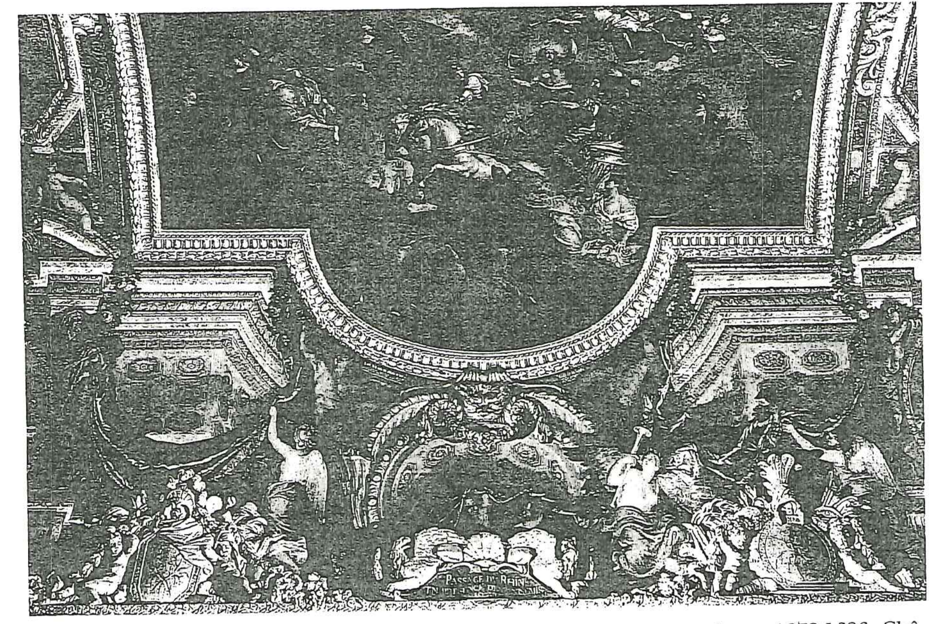


Figura 26. *La travesía del Rin en 1672*, de Charles Lebrun, pintura en techo, *c.* 1678-1686. Château de Versailles.



Figura 27. *La travesía del Rin*, de Adam-Frans van der Meulen, óleo sobre lienzo, *c.* 1672. Musée des Beaux-Arts, Caen.

El tono triunfalista se mantuvo en las representaciones oficiales de los últimos años de la guerra, especialmente la toma de la fortaleza de Maastricht en trece días en 1673 y la segunda conquista del Franco Condado en 1674. Pierre Mignard pintó un famoso retrato de Luis a caballo con la fortaleza capturada en segundo plano (figura 28), y Desmarets escribió una oda en la que sostenía que Luis había superado no sólo a Farnesio y al príncipe de Orange sino también a Pompeyo y Alejandro. También el anciano Desmarets y Antoine Furetière (más conocido por sus novelas y su diccionario) escribieron estrofas en alabanza de esta segunda conquista del Franco Condado[32].

En julio y agosto de 1674, tras el regreso del rey, se celebró en Versalles una gran fête para celebrar la conquista. El quinto día del festival, las victorias del rey se representaron con trofeos, un bajorrelieve dorado de la travesía del Rin y un decorado «misterioso», en otras palabras un enigma visual en el que intervenían Hércules (simbolizando «el poder invencible y la grandeza de las acciones de su MAJESTAD»), Minerva (representando la sabiduría del rey), un dragón (símbolo de la envidia) y, naturalmente, un sol, además de un obelisco como signo de la gloria de Luis[33].

Las celebraciones adoptaron una forma más permanente en el arco triunfal de la Porte St Martin de París (figura 29), decorado con relieves que muestran al rey coronado de laurel y recibiendo homenaje (figura 30), y donde reza la inscripción —aún visible en medio del tráfico— «a Luis el Grande» [LUDOVICO MAGNO]. Es significativo que el arco fuera el quinto de una serie. El arco de la Place du Trône fue al parecer el primer arco triunfal permanente erigido en cualquier parte del mundo desde los días de los romanos, pero poco después se construyeron otros arcos en sustitución de las viejas puertas de entrada de St Antoine, St Denis, St Bernard y St Martin[34].



Figura 28. «Luis victorioso». *Luis en Maastricht*, de Pierre Mignard, óleo sobre lienzo, 1673. Pinacoteca de Turín.



Figura 29. *Arc de triomphe, Porte St Martin,* grabado de Adam Perelle, *c.* 1674. British Library, Londres.

En este coro de alabanzas pueden detectarse algunos consejos en los que se insinúa cortésmente al rey que ya ha ido suficientemente lejos y que es hora de dar descanso a la tierra [*Laisse-là tes vertus de guerre/ Mets en repos toute la Terre*] [35]. Sin embargo, la guerra prosiguió. Las campañas de 1676 y 1677 se conmemoraron con medallas relativas a la liberación de Maastricht, la toma de Valenciennes, Cambrai y St Omer y la victoria de Cassel, y se celebraron en poemas de Paul Tallemant, Boileau y, una vez más, Corneille («La sola aparición de Luis basta para que vuestros muros se derrumben») [36]. Las celebraciones alcanzaron su punto culminante en 1678, cuando se cantó cinco veces el *Te Deum* por la toma de Ypres, Puigcerdá y, sobre todo, Gante (en sólo seis días), y por los tratados de paz firmados en Nimega.

Con independencia de lo sucedido en el caso de la breve Guerra de Devolución, en la guerra de Holanda resultaba difícil ocultar ciertas discrepancias entre las referencias oficiales y la realidad de las campañas. En 1672, diez días después de la travesía del Rin, los holandeses abrieron sus diques e inundaron el país, imposibilitando al ejército francés toda operación en el territorio anegado. Luis tuvo que regresar a Francia sin haber obtenido una victoria decisiva. En 1673, la toma de Maastricht fue seguida de la retirada del ejército francés de la República Holandesa [37]. El desplazamiento del teatro de operaciones al Franco Condado en 1674 fue un reconocimiento de la tenacidad de la resistencia holandesa. También lo fue el compromiso alcanzado en las conversaciones de paz de Nimega en 1678 (facilitado porque Inglaterra y España se habían unido a los holandeses en una triple alianza).

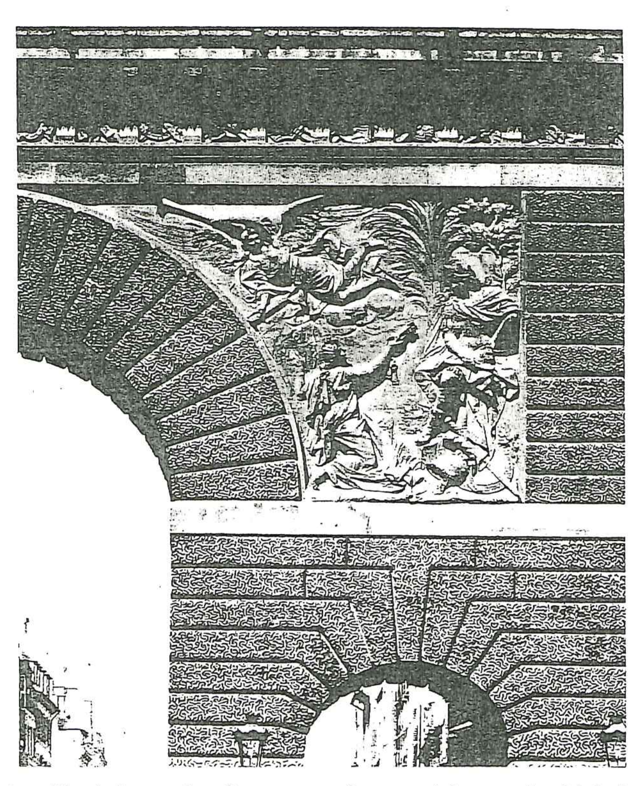


Figura 30. *Luis recibiendo homenaje,* relieve en un tímpano del arco triunfal de la Porte St Martin, 1674.

Sin embargo, en la historia oficial las dificultades sólo existían para que Luis las superara. En una de las raras (y acaso indiscretas) referencias a la inundación de la República Holandesa, Desmarets habla del rey como si fuera él, y no el enemigo, quien rompiera «diques y barreras» [*comme un fleuve enflé par les eaux des hyvers/ LOUIS domte ses bords, rompt digues et barrières*] [38].

Corneille presenta al rey como si, lejos de haber aceptado un compromiso, hubiera dictado sus propias condiciones de paz a los holandeses. «Apenas habláis, su obediencia convence al universo entero de vuestra omnipotencia» [*A peine parles-tu, que son obéissance/ Convainc tout l'Univers de ta toute-puissance*] [39]. De tal modo se celebró la paz en 1679, en versos impresos en el *Mercure Galant,* en un ballet presentado en los Gobelinos, en ceremonias en Toulouse, etc. No se revelaban las debilidades del rey, sino su fuerza, su «moderación», la «bondad» de que daba muestras al conceder «reposo» a Europa [40] (figura 31).

Sólo las desdeñosas referencias de Corneille a la Triple Alianza, tildándola de «complot» o «motín» (como si las tres potencias fueran súbditas del rey francés) revela que estaba al tanto de la situación [41]. De ello se hace eco la imagen visual, obse-



Figura 31. «El reposo del conquistador». *Luis descansando tras la paz de Nimega,* de Noël Coypel, óleo sobre lienzo, 1681. Musée Fabre, Montpellier.

sivamente recurrente, del rey pisoteando el Cerbero tricéfalo. El problema de las discrepancias entre la triunfal retórica oficial y la realidad de los reveses franceses se agudizaría más avanzado el reinado.

VII

LA RECONSTRUCCION DEL SISTEMA

Venez voir desarmé ce modèle des Rois,
Peuples qu'il a vaincus sur la Terre et sur l'Onde,
Vous tous que son seul nom fit trembler tant de fois,
Quand son bras lui promet la conquête du Monde.

Le Clerc, madrigal en la estatua de la Place des Victoires

El tratado de Nimega se proclamó solemnemente el 29 de septiembre de 1678 en once puntos de París, al son de tambores y trompetas, seguidos de cañonazos, fuegos artificiales y el canto del *Te Deum* en la ciudad y las provincias [1]. También fue seguido de diez años de relativa paz, en los que Luis pudo descansar en sus laureles y recibir el homenaje de sus súbditos. Aunque sin duda no era fácil encontrar formas de alabanza que todavía no se hubieran utilizado, tal vez sea oportuno mencionar la invención de nombres geográficos en honor del rey. La fortaleza construida en el Sarre en los años ochenta recibió el nombre de «Saarlouis» para hacer eterna su memoria (el pueblo sigue llevando su nombre, aunque ahora es parte de Alemania) [2]. Fue también por entonces, en 1682, cuando el Chevalier de la Salle llamó «Luisiana» a parte del continente norteamericano.

El decenio de paz permitió también gastar dinero en las artes con mayor libertad. Fue en ese decenio, por ejemplo, Jules Hardouin-Mansart reconstruyó Versalles, y Lebrun y sus colaboradores lo redecoraron. El palacio fue rediseñado porque su función estaba cambiando. En 1682, la corte se trasladó oficialmente a Versalles, junto con la administración central. Luis siguió pasando temporadas en otras residencias, como Fointainebleau y Chambord, pero se hizo algo más sedentario tras la muerte de su esposa en 1683 y su matrimonio secreto con Madame de Maintenon, unos meses más tarde. Tras la muerte de la reina se puso fin a la división del palacio en dos apartamentos de Estado, y el apartamento del rey se situó en el centro [3].

Es la imagen del sistema de Versalles, tal como se reconstruyó en este período ya avanzado del reinado, lo que ha quedado más vivamente impreso en la posteridad, gracias a la famosa descripción del rey, la corte y la «máquina», como él la llama, que nos ha llegado en las memorias de Saint-Simon.

1683 fue no sólo el año de la muerte de la reina, sino también el de la de Colbert, la persona que más había hecho por crear otro sistema, la máquina para la glorifica-

ción de Luis XIV, que se ha analizado en el capítulo IV. Bajo Louvois, sucesor de Colbert, también se procedió a reconstruir ese sistema.

El palacio

A partir de 1675, cuando fue nombrado arquitecto de la corte, Jules Hardouin-Mansart gozó del favor real y acompañó al rey por todas partes [4]. El fue el principal responsable del nuevo diseño de Versalles, incluida la famosa Grand Galerie, los *Salons de Guerre et Paix* y el *Escalier des Ambassadeurs*. El decorado, obra de Lebrun y sus colaboradores, es probablemente la versión más memorable de *l'histoire du roi* (figura 32). Las descripciones impresas de ese decorado en el *Mercure Galant* lograron que esa historia del reinado llegara a un público no circunscrito a los cortesanos. También contribuyeron a ello los libros sobre el tema publicados por François Charpentier (de la petite académie), Pierre Rainssant (conservador de las medallas del rey) y, posteriormente, Jean-François Félibien (hijo del historiador de los edificios reales) [5].

El programa original para la Grande Galerie era de carácter mitológico, la vida y trabajos de Hércules. Es sin duda significativo que la decisión, tomada en 1678, de sustituir ese programa por la historia de los hechos del rey se adoptara a un alto nivel político, en el *Conseil Secret* [6]. Había nueve pinturas grandes y dieciocho pequeñas, dedicadas a «la historia del rey desde la Paz de los Pirineos a la de Nimega» [7]. Ocho de las pinturas grandes estaban dedicadas a la guerra contra los holandeses, y una representaba el comienzo del gobierno personal (véase figura 20), «donde el rey, en la flor de la juventud, contemplando la gloria [*envisageant la Gloire*] empuña el timón del Estado tras su matrimonio y... pondera cómo hacer felices a sus súbditos y humillar a sus enemigos» [8]. La evolución interna del reinado (la reforma de la justicia y las finanzas, la protección de las artes, el mantenimiento del orden en París, etc.) quedaban en segundo plano [9]. Para tener la seguridad de que los espectadores interpretaban adecuadamente las imágenes, las pinturas llevaban inscripciones. La importancia atribuida a esas inscripciones puede juzgarse por el hecho de que las originales, obra de Charpentier, fueron posteriormente borradas por orden de Louvois, que las consideraba demasiado «pomposas», y sustituidas por textos más simples de Boileau y Racine [10].

Casi igualmente espectacular, según los contemporáneos, era el *Escalier des Ambassadeurs*, la gran escalinata construida para celebrar el regreso triunfal del rey de sus guerras y posteriormente utilizada en ocasiones ceremoniales como la llegada de embajadores a las audiencias reales. La escalinata, decorada en los años ochenta pero destruida en el siglo XVIII, puede reconstruirse a partir de las descripciones contemporáneas [11]. El tema principal era, una vez más, el triunfo, subrayado por los numerosos trofeos y carros. Los enemigos de Francia derrotados aparecían en la forma alegórica de una hidra y una pitón, pero los escudos de armas aclaraban perfectamente al espectador que se hacía referencia a España y el Imperio. Los bajorrelieves de la escalinata representaban acontecimientos famosos del reinado, incluida la reforma de la justicia, la travesía del Rin, el sometimiento del Franco Condado y el reconocimiento español de la precedencia francesa. El lector imaginará fácilmente los senti-

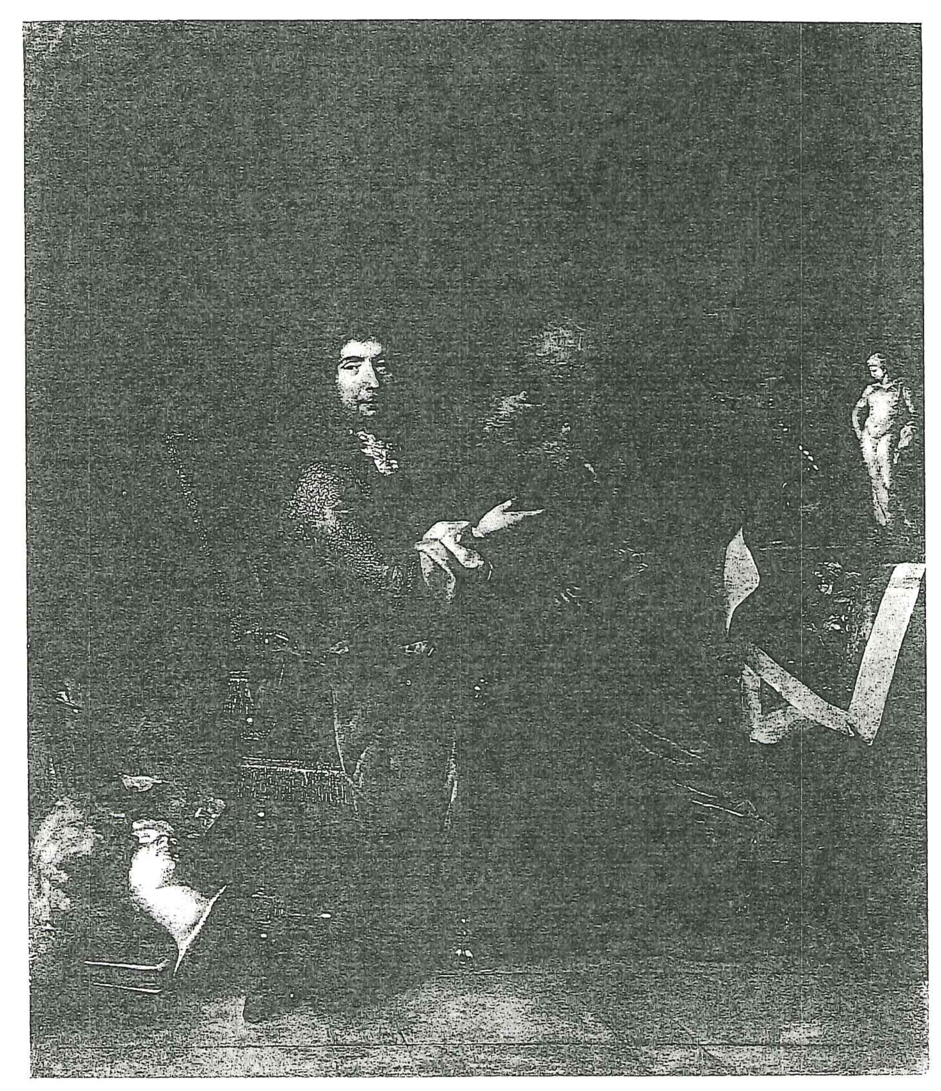


Figura 32. «Imagen del creador de imagen». *Retrato de Charles Lebrun*, de Nicolas de Largillière, 1686. Louvre, París. Lebrun señala con la mano la pintura que se reproduce en la figura 24.

mientos de los embajadores de España, Holanda y el Imperio cuando subían por la escalinata [12]. El *Salon de Guerre* reforzaba la impresión de triunfo. Su famoso bajorrelieve de escayola, basado en un relieve en mármol de Antoine Coysevox, mostraba al rey a caballo cabalgando sobre dos cautivos (figuras 33 y 34).

Figura 33. *Luis XIV pisoteando a sus enemigos*, de Antoine Coysevox, relieve en escayola, 1681. Château de Versailles.



Figura 34. *Busto de Luis*, de Antoine Coysevox, mármol, *c.* 1686. The Wallace Collection, Londres.

La corte

Hoy en día, el nombre «Versalles» evoca no sólo un edificio sino un mundo social, el de la corte, y en particular la ritualización de la vida cotidiana del rey. El simple hecho de levantarse por la mañana y acostarse por la noche se transformó en las ceremonias del *lever* y el *coucher*, la primera de ellas dividida en dos etapas, el *petit lever*, menos formal, y el *grand lever*, más formal. También las comidas reales se ritualizaron. Luis podía comer más formalmente (el *grand couvert*), o menos formalmente (el *petit couvert*), pero incluso en las ocasiones menos formales, el *très petit couvert*, se servían tres platos, con gran profusión de vajillas [13]. Esas comidas eran representaciones ante un público. Para un cortesano era un honor poder contemplar al rey mientras comía, un honor más grande que el rey se dignara dirigirle la palabra durante su almuerzo, un honor supremo que se le invitara a servirle la comida o a comer con él. Todos los presentes menos el rey llevaban sombrero, pero se destocaban para hablar con el monarca o si él les dirigía la palabra, salvo que estuvieran sentados a la mesa [14].

Como ha señalado el sociólogo Norbert Elias, en un argumento paralelo al de Marc Bloch sobre el toque real, no debe restarse importancia a esos rituales atribuyéndoles un carácter meramente anecdótico. Hay que analizarlos por lo que pueden decirnos acerca de la cultura que los englobaba —sobre la monarquía absoluta, la jerarquía social, etc. [15]. Y no deja de ser razonable ampliar ese enfoque al resto de la vida cotidiana del rey —su misa diaria, sus reuniones con sus consejeros, e incluso sus

campañas, sus expediciones de caza y sus paseos por sus jardines. Podría aducirse que ampliar de tal manera el análisis entraña diluir el término «ritual», despojándolo prácticamente de todo su significado. Sin embargo, los observadores destacaron que todos los movimientos del rey estaban estudiados, «hasta el más insignificante ademán». Los mismos hechos tenían lugar todos los días a la misma hora, hasta tal punto que uno podía poner su reloj en hora por el rey [16].

Ese espectáculo estaba regulado por normas formales: quién tenía autorización para ver al rey, a qué hora y en qué parte de la corte, si esa persona podía sentarse en una silla o en un taburete [*tabouret*] o tenía que permanecer de pie [17]. La vida cotidiana del rey se componía de actividades que, además de ser recurrentes, estaban cargadas de significado simbólico porque las representaba en público un actor cuya persona era sagrada. Mientras estuviera despierto, Luis vivía prácticamente sobre el escenario. A su vez, los objetos materiales más estrechamente relacionados con el rey adquirían un carácter sagrado porque representaban al monarca. De ahí (página 17) que fuera una ofensa dar la espalda al retrato del rey, entrar en su dormitorio vacío sin previa genuflexión o llevar sombrero en la habitación donde se estaba poniendo la mesa para el almuerzo del rey [18].

Lo ideal sería complementar el análisis sociológico del orden en la corte con una historia de la creación y desarrollo de los rituales. Por difícil que hoy en día resulte imaginarse a Luis XIV sin ellos, no debemos suponer que siempre estuvieron vigentes. La pregunta sobre su origen, a la vez obvia y pasada por alto, es tan fácil de formular como difícil de responder. Lo que podría llamarse la «invención» de la tradición de Versalles permanece en la oscuridad [19]. ¿Comenzaron los rituales domésticos cuando Luis trasladó su residencia permanente al palacio en 1682? ¿Qué sucedía en anteriores visitas a Versalles, o en visitas ulteriores a otros palacios? ¿Creaba el rey los rituales personalmente, eran obra de sus consejeros o sus maestros de ceremonias, o realmente seguían una tradición? ¿Se crearon por razones políticas?

Dada la importancia que esos rituales diarios tuvieron en la construcción de la imagen de Luis XIV, merece la pena resumir lo que se sabe sobre ellos. Casi todos los testimonios provienen de una etapa relativamente avanzada del reinado. La descripción más completa, más viva y más frecuentemente citada de lo que el autor llama «la corteza exterior de la vida de este monarca» [*l'écorce extérieure de la vie de ce monarque*] se encuentra en las memorias de Saint-Simon. Esta sección concreta de las memorias se escribió probablemente no antes del decenio de 1740, pero se basa en recuerdos del decenio de 1690, cuando el autor era uno de los cortesanos de Luis [20]. Otra relación valiosa, aunque menos detallada, de esos rituales es la de Ezechiel Spanheim, embajador del Elector de Brandenburgo, en una descripción de la corte de Francia [*Relation de la cour de France*], escrita para su señor en 1690. Como Spanheim fue embajador durante todo el decenio de 1680, el hecho de que no haga ningún comentario sobre posibles cambios en 1682 es sin duda significativo.

Tanto Saint-Simon como Spanheim describen el sistema en su conjunto, pero los testimonios anteriores a 1690 son más fragmentarios. Desafortunadamente, el voluminoso Dangeau no comenzó su diario hasta 1684. En sus memorias del año 1674, el noble italiano Primi Visconti ofrece una breve descripción del *petit coucher* del rey, expresando su sorpresa por el hecho de que el rey estuviera siempre rodeado de sus camareros, incluso cuando se encontraba *installé sur sa chaise percée* [21]. En 1671, un ex diplomático, Antoine Courtin, publicó un libro sobre etiqueta que incluía instrucciones sobre la forma de comportarse en Versalles [22]. El embajador del Duque de Saboya hace referencia a la multitud que presenciaba el *lever* real en el Louvre en 1661 [23]. Aunque al parecer la corte de Enrique IV y Luis XIII era bastante más laxa que la corte española (*infra*, página 170), también en ella se percibe un cierto grado de formalidad.

Habida cuenta de la escasez de pruebas sobre el origen de la tradición en Versalles, es imposible llegar a una conclusión definitiva. Una conclusión hipotética, donde los fragmentos encajan en una relación coherente, podría ser la siguiente: la vida cotidiana del rey ya estaba en gran medida ritualizada antes de que se iniciara su gobierno personal, pero los rituales se modificaron después adaptando el modelo español a las circunstancias francesas. El interés del rey por la danza y el espectáculo y su protagonismo en esos rituales sugiere que probablemente los cambios de su coreografía fueron hechos o al menos estrechamente supervisados por Luis mismo. La escenificación, cada vez más compleja, de la vida cotidiana de Versalles convirtió los rituales en algo más espectacular y también más rígido, contribuyendo a producir el efecto de un mecanismo de relojería.

Hay un cambio importante en la rutina de la corte que puede fecharse con relativa precisión. Después de su traslado a Versalles en 1682, el rey abrió sus apartamentos al público (es decir, a las clases altas) tres veces por semana para celebrar «diversiones» como los juegos de naipes y el billar, en las que «el rey, la reina y toda la familia real descienden de sus alturas para jugar con miembros de la asamblea» [24]. Esa descripción oficial de la nueva institución, los *appartements*, sugiere que lo que se trataba de demostrar era la accesibilidad del rey a sus súbditos, tema reiterado en medallas y en las memorias reales (*supra*, página 66).

El organizador

A mediados de los años ochenta se produjeron otros cambios en la presentación de la imagen pública del rey. Probablemente tuvieron relación con la muerte de Colbert y la ascensión de Louvois. Colbert y Louvois eran antiguos rivales, el primero dominante en asuntos internos y el segundo en política exterior. La muerte de Colbert en 1683 dio a Louvois la oportunidad de ampliar su imperio a las artes. El oficio de *surintendant des bâtiments* fue heredado por el cuarto hijo de Colbert, el marqués de Blainville, que había sido adiestrado para suceder a su padre en ese cargo. Sin embargo, el joven no había desempeñado sus funciones satisfactoriamente [25]. Apoyándose en ello, el rey permitió a Louvois comprar el cargo y obtener así el control no sólo de los edificios reales sino también de los Gobelinos y de las academias. En su nueva calidad de protector de la Real Academia de Pintura y Escultura, pronto empezó a distribuir los premios a los artistas [26].

Los efectos de este cambio de control en 1683 arrojan luz sobre el funcionamiento del sistema de mecenazgo de la época. Tal vez no sea del todo fantasioso compararlo con el sistema americano de acaparación de cargos por los vencedores

de los siglos XIX y XX, que a su vez puede verse como la supervivencia de un modelo de patrocinio político propio del comienzo de los tiempos modernos. La principal diferencia es que, a falta de partidos políticos oficialmente reconocidos, el sistema del siglo XVII era más arbitrario (o más flexible). El «gran hombre» tenía la libertad de decidir si deseaba o no sustituir a quienes ejercían los cargos.

El cambio en la *surintendance* era una amenaza a la posición de Lebrun, el cual, como hemos visto, era hombre de Colbert, mientras que Louvois apoyaba a su rival Mignard. Lebrun no perdió sus cargos oficiales, pero sí parte de su influencia. Otro hombre de Colbert desplazado por Louvois fue Charles Perrault, que dejó de ser miembro de la petite académie y perdió su empleo como *commis des bâtiments* [27]. El nuevo *contrôleur des bâtiments* —y secretario de la petite académie— era un protegido de Louvois, el sieur de La Chapelle. Se produjeron confrontaciones entre La Chapelle y Lebrun [28]. Otros ex clientes de Colbert perdieron sus cargos. Pierre de Carcavy perdió el control de la Académie des Sciences y la Biblioteca Real, y André le Nôtre fue obligado a retirarse.

Pierre Mignard comprendió que por fin había llegado su hora. Se le encargó que pintara la Petite Galerie de Versalles, fue ennoblecido, y a la muerte de Lebrun en 1690 sustituyó a éste como *premier peintre du roi*. Se dio una nueva oportunidad al escultor Pierre Puget, cuya posición se había debilitado en los años de Colbert como consecuencia de una serie de desacuerdos con el ministro. Otro protegido de Louvois, Jean Donneau de Visé, director del *Mercure Galant*, obtuvo por entonces una pensión periódica del rey. El crítico de arte Roger de Piles era otro hombre de Louvois, enviado a la República Holandesa para espiar y también con el fin de comprar pinturas para el rey. Los holandeses lo descubrieron, y Piles, en prisión, tuvo tiempo sobrado de escribir uno de sus libros [29].

Más importante que el cambio de personal sería el cambio de política, o más exactamente de estrategia, dado que el objetivo fundamental de glorificar al rey seguía siendo el mismo. En sus ocho años de *surintendant des bâtiments*, Louvois imprimió su huella promoviendo una serie de proyectos grandiosos. Duplicó los gastos en Versalles [30]. Planeó la construcción de edificios en la Place Vendôme como sede de la Biblioteca Real y de todas las academias. Aunque bloqueó la finalización del proyecto Colbert-Lebrun de erigir un monumento a Luis en el exterior del Louvre, Louvois apoyó lo que se ha llamado la «campaña de estatuas» de 1685-1686, en otras palabras la idea de encargar una serie de casi veinte estatuas del rey, por lo general ecuestres, para situarlas en plazas públicas en París y en ciudades de provincias: Aix, Angers, Arles, Besançon, Burdeos, Caen, Dijon, Grenoble, Le Havre, Limoges, Lyon (figura 35), Marsella, Montpellier, Pau, Poitiers, Rennes, Tours y Troyes [31]. Algunas de esas estatuas nunca se erigieron (Besançon, Burdeos, Grenoble), y otras sólo después de la muerte del rey (Montpellier, Rennes). Con todo, la escala de la operación no deja de ser impresionante, y recuerda más a emperadores romanos como Augusto que a monarcas modernos.

La inauguración (tal vez deberíamos decir «consagración») de cada uno de esos monumentos a la gloria del rey era en sí misma motivo de celebración. La estatua de Caen, por ejemplo, se inauguró solemnemente en 1685, el día del cumpleaños del rey, con un desfile, discursos, trompetas, tambores, campanas y una descarga de arti-

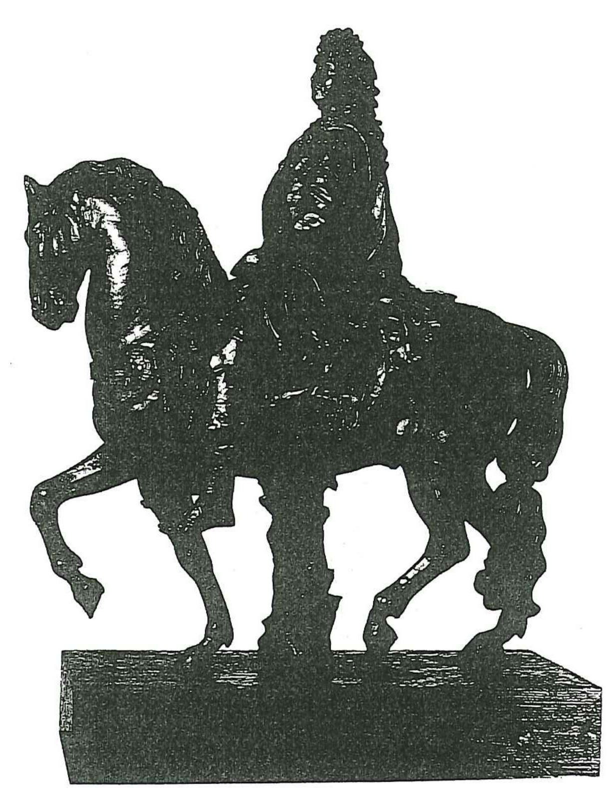


Figura 35. «Luis en las provincias». *Maqueta de la estatua para la Place Royale de Lyon*, de François Girardon, cera, *c.* 1687. Yale University Art Gallery, donación de Mr y Mrs James E. Fosburgh, B.A. 1933.

llería. La inauguración misma se describió en un folleto, así como en la *Gazette* y en el *Mercure Galant* [32].

En 1686, el *Mercure Galant* indicaba que «se apresuran en todas partes a levantarle estatuas» [*on s'empresse en tous lieux à luy dresser des statues*] [33]. La mayoría eran estatuas ecuestres, pero en algunas el rey estaba a pie. La más espectacular de éstas fue la estatua de Martin Desjardins para la Place des Victoires, una representación del rey a pie, vestido con su manto de coronación, a 13 pies de altura, pisoteando a Cerbero y coronado por la Victoria, «una gran mujer alada próxima a su espalda, sosteniendo una corona de laurel sobre la cabeza del rey» (figuras 36, 37 y 38) [34]. Al pie de la estatua rezaba la dedicatoria «al hombre inmortal» [VIRO IMMORTALI], y el pedestal de mármol llevaba una inscripción donde se enumeraban los diez principales logros del reinado. El conjunto incluía cuatro cautivos de bronce, seis bajorrelieves en celebración de los acontecimientos más gloriosos del reinado, y cuatro columnas con antorchas que se encendían todas las noches [35].



Figura 36. «Luis victorioso». *Estatua de Luis XIV, de Desjardins, en la Place des Victoires, París,* grabado de Nicolas Arnoult, *c.* 1686. Musée de la Ville de Paris, Musée Carnavalet, París.

La inauguración de esta estatua fue, como era de esperar, fastuosa, con desfiles, discursos, salvas, música y fuegos artificiales [36]. En 1687 lo que se celebró fue la inauguración de una estatua del rey a pie, obra del escultor local Jean Girouard, en el viejo mercado de Poitiers, con ocasión de la fiesta de San Luis [37]. Ese mismo año, en una de sus raras visitas a París, Luis fue a ver la estatua de la Place des Victoires, así como la Place Vendôme, donde se preveía erigir otra. Los dos escultores, Desjardins y Girardon, acompañaban al monarca [38].

Parece ser que la idea original de esta campaña de erección de estatuas fue del arquitecto real Mansart, y que la más espectacular de las estatuas, la de la Place des Victoires, fue un encargo de un particular, el mariscal Feuillade (el duque de Richelieu encargó otra para su château de Rueil). Sin embargo, sin el apoyo de Louvois esos proyectos no habrían tenido posibilidades de éxito. Por su parte, las inscripciones de las estatuas erigidas en las provincias sugieren que fueron encargadas localmente por devoción espontánea al rey, y el *Mercure Galant* refuerza esa impresión. Se afirma, por ejemplo, que «la ciudad de Grenoble ha suplicado muy humildemente a Su Majestad que la permita erigir una estatua suya en su plaza principal» [39]. Y «la ciudad de



Figura 37. «Luis victorioso». *Vista de la Place des Victoires,* grabado anónimo, principios del siglo XVIII. Cabinet des Estampes, Biblioteca Nacional, París.

Caen no quiso ser la última en mostrar su celo erigiendo una estatua a Su Majestad». También Marsella solicitó una estatua [40].

Hay pruebas, sin embargo, de que ese despliegue de lealtad no fue en absoluto espontáneo. Se alentó, cuando no se ordenó a las municipalidades y a los estados provinciales a que hicieran la solicitud por medio de sus *intendants*, gobernadores provinciales y otros funcionarios. En Caen, por ejemplo, la iniciativa correspondió al *intendant* Barrillon, en Grenoble al *intendant* Lebret, en Le Havre al duque de Saint-Aignan, y en Rennes al duque de Chaulnes. Es difícil imaginar que esos funcionarios hicieran esa sugerencia al mismo tiempo y en distintas provincias sin órdenes de París [41]. Incluso las inscripciones y otros detalles de algunos de los monumentos a la gloria de Luis fueron dictados por el gobierno central. En Arles, la inscripción concebida por la academia local fue sustituida por una compuesta por el historiador oficial Pellisson. En Dijon, Mansart insistió en incorporar adiciones que los estados locales no habían previsto. En el caso de Lyon fue Pontchartrain (ante el cual respondía la petite académie tras la muerte de Louvois) quien intervino para determinar la inscripción [42].

Merece destacarse el creciente interés del gobierno central por la imagen del rey en las provincias (*infra*, página 147). Se ha dicho que la campaña de erección de estatuas se centró en los denominados *pays d'Etats* (Normandía, Bretaña, Artois, Borgoña, Languedoc y Provenza), los últimos que se habían incorporado a Francia y los que más independencia conservaban. Más o menos al mismo tiempo tuvo lugar la fundación de instituciones provinciales según el modelo de París, desde la real aca-

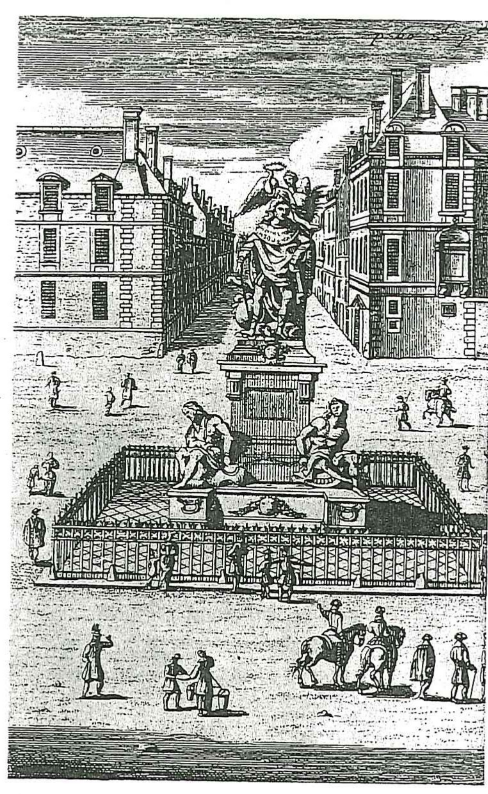


Figura 38. «Luis victorioso». *Vista de la Place des Victoires,* frontispicio de *Topographical Descriptions,* de Northleigh, 1702. British Library, Londres.

demia de Nîmes al palacio de la ópera de Marsella (*infra,* página 146). La recién adquirida conciencia gubernamental de la necesidad de cultivar la opinión pública en las provincias pudo en cierta medida ser una respuesta a la rebelión de los campesinos bretones en 1675 (de la que se culpó a la *elite* local).

Louvois trató también de promover la gloria del rey mediante publicaciones, con la habitual desmesura. Algunas de esas publicaciones se asociaron con la Académie des Sciences [43]. Más directamente relacionado con la imagen de Luis XIV estuvo otro proyecto iniciado (o cuando menos reactivado) por Louvois, la «historia metálica». La historia metálica se planeó como una relación del reinado en forma de libro, con grabados de todas las medallas acuñadas para conmemorar acontecimientos particulares, dispuestos en orden cronológico y acompañados de un texto explicativo. El hecho de que la *petite académie,* que componía inscripciones para las medallas reales, fuera ampliada en 1683, y de que uno de los nuevos miembros (además de Boileau y Racine) fuera un numismático, Pierre Rainssant, protegido de Louvois, cuya descripción de Versalles ya se ha mencionado en este capítulo, revela el interés del ministro

por el proyecto [44]. En sus últimos años, cuando la guerra había estallado de nuevo, Louvois vigiló estrechamente la forma en que se describía en la *Gazette,* criticando algunos artículos y corrigiendo los borradores de otros [45].

Como en tiempos de Colbert, el trabajo en equipo era importante. Con todo, podría sugerirse, sin temor a exagerar, que los proyectos de este período reflejan más la personalidad del ministro (áspero, brutal, con tendencia a propasarse) que la del monarca. Las manos son las manos de Desjardins, Mignard, Rainssant, etc., pero la voz es la voz de Louvois.

Los acontecimientos

En los acontecimientos del período, aunque fue un decenio de relativa paz, puede percibirse un acento análogo. Entre los acontecimientos escogidos para ser conmemorados destacan dos acciones navales, dos episodios diplomáticos, la recuperación del rey de una enfermedad y, dominando con mucho a los demás, la Revocación del Edicto de Nantes.

Las acciones navales fueron el bombardeo de Argel en 1683 y el de Génova en 1684, la primera ciudad (parte del Imperio Otomano) porque era un refugio de piratas y la segunda (todavía una ciudad-Estado independiente) porque su gobierno había autorizado la construcción de galeras para la armada española. La forma en que esos acontecimientos se representaron en las medallas acuñadas para conmemorarlos nos dice mucho sobre las actitudes oficiales de la época. En una rezaba la inscripción «Argel fulminado» [ALGERIA FULMINATA] (figura 39), que entrañaba una analogía entre Luis y Júpiter (a menudo representado con un rayo) (figuras 40 y 41),





Figura 39. *Algeria fulminata:* anverso y reverso de medalla, grabado de *Médailles,* 1702. British Library, Londres.



Figura 40. *Heidelberga Fulminata*, dibujo en tinta para una medalla de «Projets de Devises de l'Académie avant 1694». Manuscript Collections, British Library, Londres.

por lo demás explícita en otros lugares, por ejemplo, las pinturas de Lebrun en Versalles. Otra inscripción es «Africa suplicante» [AFRICA SUPPLEX] [46].

En dos medallas distintas del bombardeo de Génova reza en un lado la inscripción «se arrojan rayos a los soberbios» [VIBRATA IN SUPERBOS FULMINA], y en el otro «Génova castigada» [GENUA EMENDATA] (figura 42) [47]. Es el lenguaje del paternalismo llevado a sus extremos. Los artistas y escritores oficiales franceses representaban a menudo a los Estados independientes como la república genovesa como niños que debían ser «castigados» por sus faltas [48].

Para hurgar más aún en la herida, se obligó al Dux de Génova a comparecer personalmente en París a presentar disculpas o, en palabras de la *Gazette*, «a someterse» a Luis [*faire des soumissions au Roy*], como había hecho el embajador argelino (y como en fechas anteriores del reinado habían hecho los enviados de España y el Papado en los casos del carruaje del embajador y los guardias corsos). El Dux llegó a Versalles con cuatro senadores y presentó disculpas con un discurso durante el cual se quitó el sombrero cada vez que pronunció el nombre del rey. Después de que Luis aceptara con benevolencia las disculpas, y de que el Dux se retirara haciendo tres profundas

Figura 41. *Air*, una de cuatro colgaduras de encaje, probablemente 1683-1684. Reservados todos los derechos, The Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund, 1946.



Figura 42. «Génova castigada». *Genua emendata*, de François Chéron, reverso de medalla, 1684. Departamento de Monedas y Medallas, British Museum, Londres.

reverencias, los genoveses fueron obsequiados con una comida, con regalos y con una visita acompañada de Versalles [49]. Su sumisión se representó y conmemoró no sólo en noticieros y periódicos sino también en una pintura de Claude Hallé (figura 43); en un tapiz ejecutado en los Gobelinos; y en medallas con inscripciones como «La sumisión de Génova» [GENUA OBSEQUENS] [50].

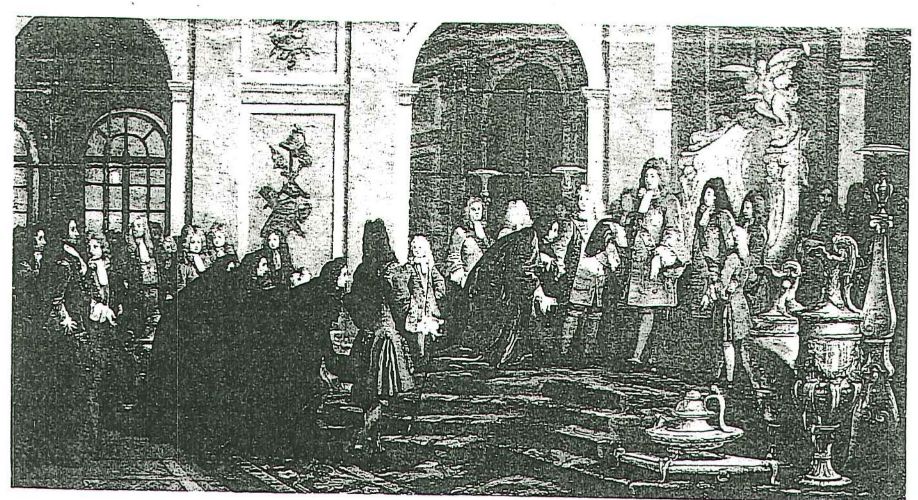


Figura 43. *El Dux de Génova en Versalles*, de Claude Hallé, óleo sobre lienzo, 1685. Musée Cantini, Marsella.

Otra embajada la de los «mandarines enviados por el rey de Siam» (1686), despertó casi el mismo interés en los medios de comunicación, sin duda porque respaldó la alegación de que Luis era «el más grande monarca del mundo». Cuatro ediciones especiales del *Mercure Galant* se dedicaron a esa visita y a la admiración por el rey expresada por los visitantes. Sin duda es significativo que se llevara a los siameses a visitar los Gobelinos, la Real Academia de Pintura y diversas obras de arte, entre ellas la *Historia de Alejandro* de Lebrun. La embajada fue a su vez representada en pinturas y grabados (figura 44), bajorrelieves y medallas [51].

La Revocación

Por lo que a representaciones se refiere, todos los demás acontecimientos del período quedaron oscurecidos por la Revocación del Edicto de Nantes. La decisión del rey de proscribir el protestantismo, que desembocó en la emigración de unos 200.000 franceses, ha sido a menudo criticada por los historiadores. Lo que hay que recalcar aquí es la importancia de los comentarios favorables en los medios de comunicación de la época. Algunos de ellos pueden considerarse obra del gobierno, que así se autoglorificaba, pero otros procedieron de órganos externos, como los jesuitas o el clero secular. Si contemplamos las representaciones contemporáneas de la Revocación más detalladamente recordaremos que la imagen de Luis XIV no emanaba, como la luz del sol, de un solo centro. Era una producción conjunta de escritores, artistas y patronos oficiales y no oficiales.

En lo tocante a las representaciones oficiales del acontecimiento, podríamos empezar por los periódicos, especialmente el *Mercure Galant*, que dedicó mucho espacio al tema. Los lectores ya habían sido preparados para la noticia mediante relaciones previas de conversiones de eminentes protestantes, que sugerían que su «partido» se estaba debilitando por sí mismo, sin recurso alguno a la violencia [52]. Cada paso hacia la Revocación iba acompañado de aplausos al cristianísimo «celo» de Su Majestad [53]. Cuando finalmente llegaron las noticias del edicto real, se publicó con pocos comentarios [54]. Sin embargo, en ulteriores ediciones se concedió mucho espacio a poemas donde se congratulaba al rey por haber destruido la «insolente» herejía:

> Destruire l'Hérésie insolente et rebelle,
> C'est l'unique Triomphe où prétend ce grand Roy.
> Quel autre peut donner une gloire plus belle? [55]

La Revocación también se presentó oficialmente en medallas, con inscripciones, concebidas por la petite académie, como «la victoria de la religión» [RELIGIO VICTRIX], «la herejía extinguida» [EXTINCTA HAERESIS], «Los templos de los calvinistas destruidos» [TEMPLIS CALVINIANORUM EVERSIS], o «Dos millones de calvinistas reintegrados a la Iglesia» [VICIES CENTENA MILLIA CALVINIANORUM AD ECCLESIAM REVOCATA] (véase figura 58) [56]. En la estatua de Luis realizada por Desjardins para la Place des Victoires había un bajorrelieve referente a la Revocación. La Académie Royale de Peinture otorgó diplomas a pinturas sobre temas como «el triunfo de la Iglesia» y «la



Figura 44. «El mundo rinde homenaje a Luis». *Audiencia del Rey a la Embajada de Siam*, del *Almanaque para el año 1687*. Biblioteca Nacional, París.

herejía pisoteada». Una pintura de Guy-Louis Vernansel (que ingresó en la Académie en 1687) ilustra el segundo tema (figura 45). La Iglesia se representa, como era habitual, en forma de mujer, defendida por Luis, mientras los herejes huyen o caen



Figura 45. «Luis como defensor de la fe». *Alegoría de la Revocación del Edicto de Nantes*, de Guy-Louis Vernansel, *c.* 1685.

derribados. Philippe Quinault culminó una carrera de veinte años como libretista de ballets y óperas de corte con una epopeya titulada *L'hérésie détruite*, y Charles Perrault escribió una oda a los «nuevos conversos», felicitándolos a ellos y a su «magnánimo» monarca[57].

La Revocación fue tambien celebrada por el clero, lo que no es sorprendente, dado que algunos de sus miembros habían instado al rey a promulgarla. De hecho, se ha aducido que en esa ocasión el clero utilizó a Luis como «instrumento» de sus propios fines[58]. El panegírico más célebre del rey por esa medida concreta es un sermón pronunciado por Bossuet en el funeral del ex ministro Michel Le Tellier, en el que se llamaba a Luis «este nuevo Teodosio, este nuevo Marciano, este nuevo Carlomagno»[59]. Los jesuitas en particular trabajaron mucho sobre el tema. Philibert Quartier, profesor del colegio de los jesuitas de París, poco antes rebautizado Louis-le-Grand, alabó al rey «por haber extinguido la herejía» [*pro extincta haeresi*]. El tema del ballet del colegio en 1685 fue «Clodoveo», el rey que estableció el cristianismo en Francia. Dos años después, otro jesuita, Gabriel Le Jay, escogió «el triunfo de la religión» como tema de su panegírico, sus inscripciones y sus divisas[60]. Vistos en retrospectiva, los ballets y oraciones de fecha anterior, como *Constantin: le triomphe de la reli-*

gion (representado en 1681, el año en que Estrasburgo se reintegró a la fuerza al catolicismo), y *Ludovicus Pius* (1683) [61] podrían interpretarse como una forma de apoyo de los jesuitas a la campaña antiprotestante.

Otras reacciones a la Revocación, dentro y fuera de Francia, fueron mucho menos favorables. En retrospectiva, es evidente que hizo más mal que bien a la imagen real, que habría de empañarse aún más en ulteriores años del reinado.

VIII

OCASO

«Si l'affaire de Hochstet lui a été plus desavantageuse qu'à ses Ennemis, en ce que ses Troupes ont été obligées de leur céder le champ de Bataille, ils ont perdus beaucoup plus de monde que lui».

Mercure Galant, octubre de 1704, sobre la batalla de Blenheim

En 1688, Luis XIV tenía cincuenta años. Llevaba en el trono cuarenta y cinco, y desde hacía veintisiete gobernaba en persona. Era, para los criterios del siglo XVII, un anciano. Nadie podía imaginar que su reinado duraría aún un cuarto de siglo. El rey no estaba en buena forma física, pues había tenido que someterse a dos operaciones a fines del decenio de 1680. De resultas de la primera perdió la mayoría de sus dientes. La segunda operación, más grave, tuvo por objeto curar una fístula —enfermedad descrita en círculos oficiales mediante eufemismos como «indisposición» (Mlle de Scudéry escribió un madrigal sobre «la indisposición de Su Majestad») o «incomodidad» [*incommodité*] [1]. Como consecuencia de sus enfermedades, Luis se hizo más sedentario. De hecho, en 1692, tras llevar a la corte al sitio de Namur, el rey renunció definitivamente a salir en campaña.

Luis fue perdiendo movilidad a medida que se agravaba la gota que padecía. En sus últimos años se le veía a veces desplazarse en silla de ruedas (su *roulette*) por el palacio y los jardines de Versalles. Aunque seguía cuidando su aspecto personal, hasta el punto de que un día de 1704 se resfrió porque pasó demasiado tiempo decidiendo cuál de sus pelucas iba a llevar, empezaba a desaparecer de la vista del público [2]. El *coucher* público se abolió en 1705, y las representaciones del quebrantado cuerpo del rey se hicieron menos frecuentes tras el famoso retrato de Rigaud de 1701 (véase figura 1) y la imagen en cera de Benoist, realizada en 1706 (figura 46).

También en política se manifestó una tendencia descendente. La segunda mitad del prolongado período de gobierno personal conoció menos éxitos que la primera. Fue un período sin paz y sin victoria. La orgullosa divisa «no inferior a muchos», NEC PLURIBUS IMPAR (figura 47) debía parecer cada vez más improcedente en un período en el que Francia se mostraba incapaz de derrotar a la Gran Alianza de sus enemigos. La guerra de la Liga de Augsburgo duró de 1688 a 1697, y la Guerra de Sucesión española de 1702 a 1713. Fueron guerras costosas, que dejaron muy endeudado al Es-



Figura 46. «Luis envejecido». *Retrato de Luis XIV*, de Antoine Benoist, cera y medios diversos, 1706. Château de Versailles.



Figura 47. La divisa de Luis «no inferior a muchos», *Nec pluribus impar*, reverso de una medalla de Jean Warin, 1674. Cabinet des Médailles, Biblioteca Nacional, París.

tado, y a pesar de éxitos concretos, especialmente en el primer caso, contribuyeron poco a la gloria del rey. Tal fue el juicio de sus contemporáneos, franceses y extranjeros, así como el veredicto de historiadores más modernos.

Por esas razones, los últimos veinticinco años del reinado constituyeron lo que podemos llamar el «ocaso» real. En consecuencia, y a fin de descubrir cómo abordaron el problema los creadores de imagen, será necesario analizar aún más detenidamente que antes las posibles discrepancias entre la imagen pública del rey y la realidad tal como la percibían sus contemporáneos.

En este difícil período, Luis no contó con el asesoramiento y apoyo de ministros del calibre de Lionne, Le Tellier y Colbert. La última de las principales figuras, Louvois, murió en 1691. Otros funcionarios, como Villacerf (un miembro del clan de Colbert que fue nombrado *surintendant des bâtiments* en 1691, pero que dimitió tras un escándalo financiero en 1699) o Pontchartrain (que sucedió a Louvois en la dirección de las academias) no estaban a la misma altura. El más capaz de todos ellos fue probablemente el marqués de Torcy, sobrino del famoso Colbert, nombrado en 1696 Secretario de Estado para Asuntos Exteriores, por lo que una de sus funciones era ocuparse de la imagen pública del rey en el extranjero, especialmente durante la Guerra de Sucesión española [3]. El interés de Torcy por pensionar a escritores y crear academias (fundó una academia de política) sugiere un retorno consciente a la política de su tío.

También los artistas y escritores que creaban la imagen real eran menos distinguidos que antes. No había un nuevo Molière ni un nuevo Racine, sólo dramaturgos de menor calibre, como La Chapelle. La escasez de talento ha inducido a los historiadores a hablar de una «crisis de la literatura francesa en ese período [4]. No había sustitutos eficaces para Lully (que murió en 1687) o Lebrun (que murió en 1690). Los nue-

vos decorados de Versalles, Marly y el Grand Trianon fueron obra de artistas menores como René Antoine Houasse (ex protegido de Lebrun), Noël Coypel, Charles de Lafosse, Jean Jouvenet y François Desportes [5]. El escultor Girardon siguió en activo, pero para 1700 había perdido el favor real, y en cualquier caso tenía más de 70 años. La Revocación del Edicto de Nantes fue causa de la emigración de algunos artistas al servicio del rey, como Daniel Marot, que se adhirió a Guillermo de Orange.

En la corte se siguieron presentando espectáculos magníficos hasta que la muerte del Delfín y nieto de Luis, el Duque de Borgoña, los hizo inoportunos, pero eran obra de figuras relativamente poco importantes, como los compositores André Destouches y Michel-Richard de Lalande, o el poeta Antoine de Lamotte. Racine sobrevivió hasta 1699 y Boileau hasta 1711, pero Racine ya no escribía teatro y el trabajo de Boileau no estaba ya a la altura de sus mejores obras. El escritor de más talento de la joven generación, Jean de La Bruyère, alababa periódicamente al rey y su política [6], pero era más conocido como crítico de la sociedad cortesana de su tiempo.

Quedaban el arquitecto Jules Hardouin Mansart, que fue nombrado *surintendant des bâtiments* en 1699, el escultor Antoine Coysevox, designado director de la Real Academia en 1702, y el retratista Hyacinthe Rigaud, que fue ennoblecido en 1709. Aunque los tres destacaban por sus dotes artísticas, no eran sustitutos adecuados de la constelación de talentos que antes había servido al rey sol.

El patrocinio de la corte y el patrocinio del Estado —categorías superpuestas pero no coincidentes— empezaron a fragmentarse cada vez más. Lo que podrían llamarse cortes «satélites» de los duques de Borgoña y Orleans se convirtieron en centros cada vez más importantes de patrocinio de la pintura y la música. A la muerte de Louvois se separó la dirección de los edificios reales y las academias reales, como consecuencia de lo cual la petite académie perdió su anterior conexión con la arquitectura y se centró aún más en las medallas y las inscripciones.

En cualquier caso, los problemas financieros del Estado ponían límites naturales a su patrocinio. El período 1689-1715 se puede describir perfectamente como el de «la Gran Austeridad». La fundición del mobiliario de plata de Versalles en 1689 no es sino el ejemplo más célebre de la repercusión de la guerra en las artes. La construcción y decoración de Versalles se interrumpió durante un tiempo. A la muerte de Louvois, la labor de reconstrucción de la Place Vendôme se interrumpió por orden del rey. El pago de pensiones se suspendió, como también las actividades de la imprenta real. La historia metálica se retrasó, y la Academia de Ciencias tuvo que abandonar alguno de sus proyectos más prestigiosos, como la *Histoire des plantes* [7].

El presente capítulo, donde se analiza más detenidamente la imagen del rey envejecido, se centra en dos temas: la representación de las guerras en un período sin victorias, y la finalización de dos importantes proyectos para la glorificación del rey, la colosal estatua de la Place Louis le Grand y la historia metálica oficial del reinado.

Operaciones militares

Los avatares de la guerra de la Liga de Augsburgo, que duró diez años, de 1688 a 1697, se celebraron en prosa y en verso, si bien no a la escala característica de los

años sesenta y setenta. Thomas l'Herault de Lionnière publicó una historia de los hechos militares de 1689 en forma de panegírico. Boileau escribió una oda sobre la toma de Namur, que también se conmemoró en pinturas y grabados [8]. Esos acontecimientos se celebraron también en al menos 45 medallas. Dieciséis representan batallas terrestres o marítimas, entre ellas Fleurus (en Flandes), Staffarde (en el Piamonte), Leuze, Steinkirke, Pforzheim, Neerwinden, Marsaglia y Ter [9]. Veinte medallas celebran la conquista de territorios o la captura de ciudades, entre ellas Mons, Niza, Namur, Charleroi y Barcelona —sin contar la célebre medalla acuñada para celebrar la destrucción de Heidelberg y después eliminada (figura 48) [10]. Medallas sobre la toma de Cartagena, en América del Sur, y la derrota de la flota inglesa en el Canadá [11] ayudan al espectador a comprender la escala del teatro de operaciones de esa «primera guerra mundial», como la ha llamado recientemente un historiador.

Al mismo tiempo, una comparación con anteriores campañas revela una cierta degradación del valor de las medallas. Se conmemoraban acontecimientos de relativamente poca importancia: el salvamento de un convoy de grano atacado por el enemigo, la marcha del Delfín al Scheldt, o el hecho de que un bombardeo enemigo no lograra destruir Dunquerque (DUNKERCA ILLAESA), circunstancia que suscitó las burlas de Addison («¿De qué pueden jactarse aquí los franceses?») [12]. Se acuñó incluso una medalla conmemorativa de la distribución de medallas a marineros franceses.

Las medallas conmemorativas de la Guerra de Sucesión española, 1702-1713, revelan con algunos silencios elocuentes que los asuntos de Francia no ibán bien. Doce años de guerra generaron sólo 24 medallas. Junto con las que celebran nueve victorias en combate y la toma de once fortalezas enemigas, dos medallas se refieren a la



Figura 48. «El saco de Heidelberg», *Heidelberga Deleta*, de Jérôme Roussel, reverso de medalla, *c.* 1690. Departamento de Monedas y Medallas, British Museum, Londres.

liberación de fortalezas francesas (Toulon y Landrecies), reveladora admisión de que Francia luchaba a veces a la defensiva [13]. Dos medallas no conmemoran victorias o conquistas sino simplemente las «campañas» de 1712 y 1713 [14].

En cualquier caso, los nombres de las victorias (Luzara, Fridlingen, Ekeren, etc.) despiertan un eco poco familiar e incluso vacío para cualquier espectador consciente de los entonces recientes hechos de armas de Blenheim (1704), Ramillies (1706), Oudenarde (1708) y Malplaquet (1709), confrontaciones en las que los ejércitos al mando del Duque de Marlborough y el Príncipe Eugenio de Saboya derrotaron a las tropas francesas. De hecho, Malplaquet costó al enemigo más bajas que a los franceses, pero la falta de una medalla conmemorativa sugiere que Luis no consideró el acontecimiento digno de celebrarse. La demanda de Victorias aladas y coronas de laurel disminuyó.

También es reveladora la forma en que esas batallas se describieron en la prensa oficial de la época. Las cartas privadas del rey son testimonio suficiente de que estaba al tanto del desastre [15]. Sabemos también que las noticias de la derrota del ejército francés y la captura de su comandante, el mariscal Tallard, en la batalla de Blenheim (también llamada batalla de Hochstädt), en Baviera, sobresaltó a la corte. Madame de Maintenon, en una carta escrita poco después de la llegada de las noticias a Versalles, comentaba la aflicción del rey (*la peine du Roi*), así como la serenidad y resignación con que recibió las noticias [16]. El *Mercure Galant* trató de sugerir que en cierto sentido Blenheim no había sido una derrota, porque el enemigo había «perdido muchos más hombres» que los franceses, pero algunos contemporáneos, como el marqués de Surville, destacaron la vacuidad de esa alegación y la forma en que el gobierno trató de distraer la atención pública de la derrota organizando inmediatamente un *Te Deum* para celebrar una victoria naval [17].

Si uno se limitara a examinar la *Gazette* de 1708, año de la derrota de los duques de Vendôme y Borgoña en la batalla de Oudenarde, y también de la pérdida de Lille, quedaría convencido de que ese año no se celebró ninguna batalla [18]. La *Clef du Cabinet*, una publicación mensual no oficial, trató de sugerir que Oudenarde no había sido una derrota, la *Gazette* hizo pocas referencias a la guerra desde la publicación en marzo de un informe de Bruselas en el sentido «de que la gente de este país está en extremo descontenta con la forma en que es tratada por los Aliados, que están arruinando su comercio», y las noticias llegadas en julio de España de que los franceses habían tomado Tortosa, acontecimiento celebrado con un *Te Deum*, hogueras y otras manifestaciones de júbilo público [19]. El *Mercure Galant* describía la confrontación como «combate» y no como «batalla», y añadía que las pérdidas de los Aliados habían sido «infinitamente» mayores, y que «habríamos vencido de haber sido posible atravesar los setos» [20]. De esa forma, Oudenarde quedó degradado a la categoría de acontecimiento menor, cuando no de acontecimiento inexistente. En ese difícil período poco había que celebrar, como no fuera la serenidad del rey ante el desastre, o —para usar la expresión estoica adoptada por la petite académie en una medalla de 1715— su «constancia» [21].

Torcy ensayó entonces otro método, y en 1709 escribió en nombre del rey a los obispos y los gobernadores de las provincias sustituyendo las tradicionales referencias a la gloria por expresiones de celo por el pueblo. Luis es presentado no como una figura distante, sino como el padre de su pueblo, deseoso únicamente de que éste pudiera «reposar». «Mi afecto a mi pueblo es tan grande como el que tengo a mis propios hijos» [22]. No eran expresiones totalmente nuevas; las inscripciones de la Grand Galerie destacan a veces la «paternal solicitud de Su Majestad por el bien de sus pueblos» [*les soins paternels que Sa Majesté a pour le bien de ses peuples*] [23]. Con todo, el cambio de orientación fue muy notable.

Asuntos internos

Muy pocos acontecimientos civiles o internos de este período del reinado, a pesar de su duración, se conmemoraron con medallas. Una excepción fue la recuperación del rey de su operación de fístula en 1687, que también se celebró con una reunión extraordinaria de la Académie Française, con la presencia del rey en una comida en el Hôtel de Ville, con esculturas (figura 49) y con una avalancha de odas y sonetos, todo ello detenidamente reseñado en la prensa [24].

También se acuñaron medallas para conmemorar el establecimiento de la Orden de San Luis (1693), la boda del duque de Borgoña (1697), la inauguración de una estatua del rey (1699), la creación de un consejo de comercio, varios edictos contra el lujo y la mendicidad, y la accesión de Felipe de Anjou al trono de España (todo ello en 1700). Se observará que en dos de esos casos, con una circularidad que ya se ha señalado varias veces (páginas 24 y 68), la glorificación del rey en un medio se celebraba a su vez en otro.

Los acontecimientos internos más memorables de la última parte del reinado fueron en realidad infortunios, desde la hambruna de 1693, la revuelta de los protestantes de las Cévennes en 1702 y el duro invierno de 1709 hasta la muerte del Delfín en 1711 y del duque y la duquesa de Borgoña en 1712 [25]. En esas circunstancias, poco había que celebrar como no fueran los medios de expresión mismos. Había una verdadera necesidad de compensación psicológica o, en palabras de contemporáneos como Surville (página 110), de distraer la atención.

La fundación de la Orden de San Luis fue el punto culminante de una identificación, o al menos de un paralelismo entre los dos reyes trazado desde la infancia misma de Luis (como se hizo en el caso de su padre, Luis XIII). Por ejemplo, el 25 de agosto de 1648, día de la festividad del santo, el rey, que a la sazón de diez años, oyó un panegírico del santo en la iglesia de los Jesuitas de St Antoine. En 1668, el estudioso Charles Du Cange publicó una edición de una biografía medieval de San Luis, dedicada al rey, donde se comparaba a ambos gobernantes. Se sabe que se realizaron al menos tres imágenes de San Luis con los rasgos de Luis XIV, fechadas aproximadamente en 1655, 1660 y 1675 [26].

En el curso del reinado se institucionalizó la comparación, y la fiesta del santo se convirtió en ocasión de honrar al rey. En 1669, por ejemplo, tomó la forma de un festival en St Germain, con la representación de una obra de Molière [27]. La Académie Française adoptó la costumbre de celebrar el 25 de agosto con el otorgamiento de un premio en forma de medalla del rey, y también con un panegírico donde se combinaban las alabanzas a los dos Luises [28]. Para la ocasión se componían motetes, y en



Figura 49. «Luis se recupera de la enfermedad». *Alegoría de la recuperación del rey*, de Nicolas Coustou, relieve en mármol, 1693. Louvre, París.

1703 se entregó una medalla al rey precisamente ese día [29]. La estatua del rey erigida en Poitiers se inauguró el día de San Luis. La fundación por Madame de Maintenon, en 1686, de las «damas de San Luis» (una escuela para damas pobres en Saint-Cyr), como la fundación de la Orden de San Luis en 1693, fue manifestación de una tendencia más general [30]. También lo fue la capilla de Versalles, que a su vez contenía una capilla dedicada a San Luis y decorada con escenas de su vida.

Figura 50. *Transporte de la estatua de Luis XIV en 1699: Salida del Convento de los Capuchinos*, de René Antoine Houasse, óleo sobre lienzo, *c.* 1700. Musée de la Ville de Paris, Musée Carnavalet, París.

Figura 51. *Transporte de la estatua de Luis XIV en 1699: Llegada a la Place Vendôme*, de René Antoine Houasse, óleo sobre lienzo, *c.* 1700. Musée de la Ville de Paris, Musée Carnavalet, París.

La inauguración de la estatua de Girardon para la Place Louis-le-Grand, el 13 de agosto de 1699, se celebró con tanto fervor como una gran victoria. La estatua misma (véase página 24) era colosal. Por orden del rey, René Houasse representó en dos pinturas el transporte de la estatua a la plaza (figuras 50 y 51). Destruida durante la revolución francesa, la estatua es conocida no sólo por los grabados (figura 52) (como la de Desjardins en la Place des Victoires) sino también por reproducciones en miniatura (de las que nos han llegado seis), que a su vez eran una forma más de publicidad (véase figura 53).

Para inaugurar el monumento, la municipalidad de París construyó a orillas del Sena un «Templo de la Gloria», montado en una roca (como la famosa estatua del rey por Bernini) a fin de mostrar las dificultades del camino hacia la gloria (figura 54). Hubo también un magnífico despliegue de fuegos artificiales, con representaciones no sólo de Hércules, Alejandro, Clodoveo y Carlomagno —figuras tradicionales del rey— sino también de Perseo, Jasón, Teseo, Ciro, Teodosio, Fabio, Pompeyo,

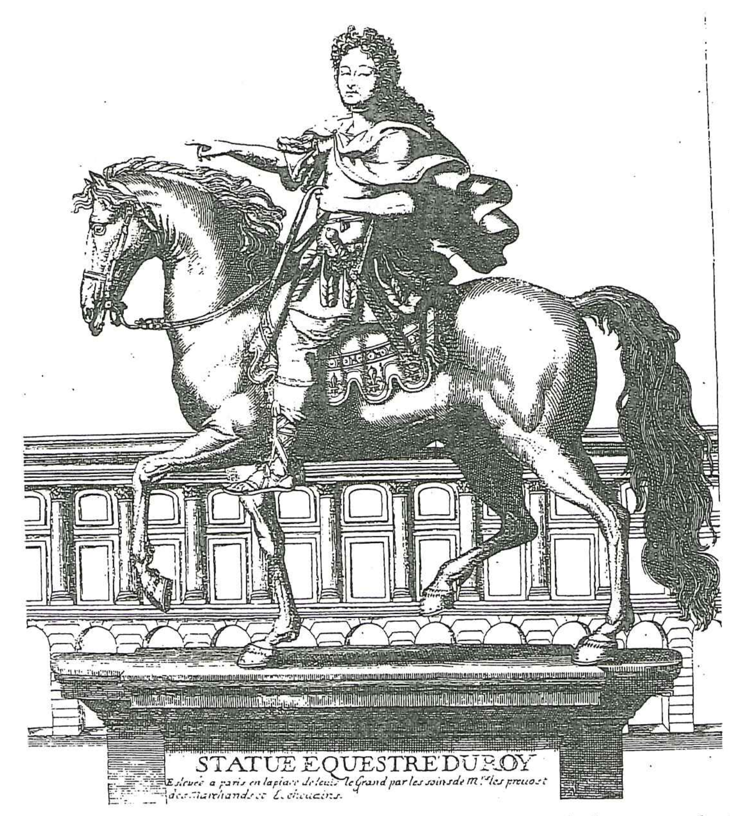


Figura 52. «El coloso». *Estatua ecuestre del rey*, grabado anónimo de la estatua de Girardon, *c.* 1697. British Library, Londres.

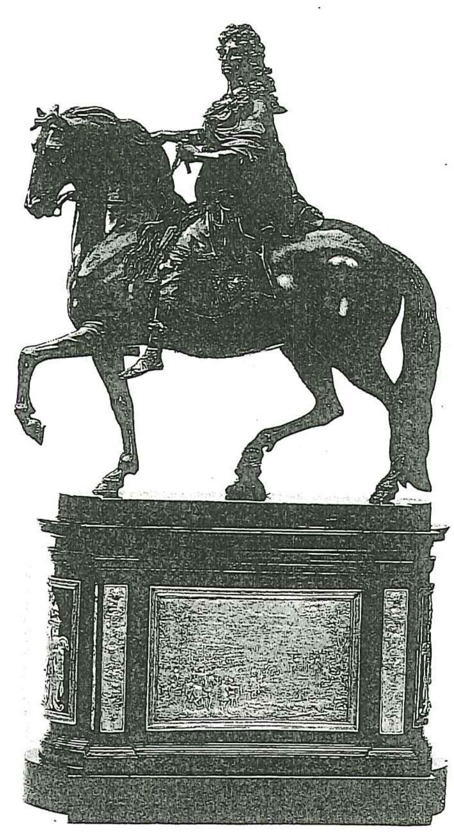


Figura 53. «Reproducción en miniatura». *Estatua ecuestre de Luis XIV*, maqueta para la estatua de la Place Luis-le-Grand, 1691. The Metropolitan Museum of Art, Nueva York, Hewitt Fund, 1911.

César, Felipe Augusto y Enrique IV. El jesuita Menestrier, a sus 68 años, emergió de su retiro para conmemorar las celebraciones en un folleto ilustrado [31].

Menestrier también había participado —extraoficialmente— en otra gran empresa para la glorificación del rey, la historia metálica del reinado planeada desde hacía tanto tiempo. La petite académie empezó a trabajar en ese sentido a mediados del decenio de 1680, pero inicialmente no logró progresar mucho. En 1689, Menestrier, que no tenía nada que ver con la academia, publicó su propia historia metálica, titulada *Histoire du roy Louis le Grand par les médailles*. El libro contenía grabados de 122 medallas conmemorativas de los acontecimientos internos e internacionales del reinado, junto con *jetons* y una selección de inscripciones, emblemas y divisas que glorificaban al rey. La academia consideró que la publicación violaba su monopolio, como evidencian sus protestas con ocasión de ulteriores ediciones del libro [32]. Ello recuerda la forma en que Antoine Furetière le tomó la delantera a la Académie

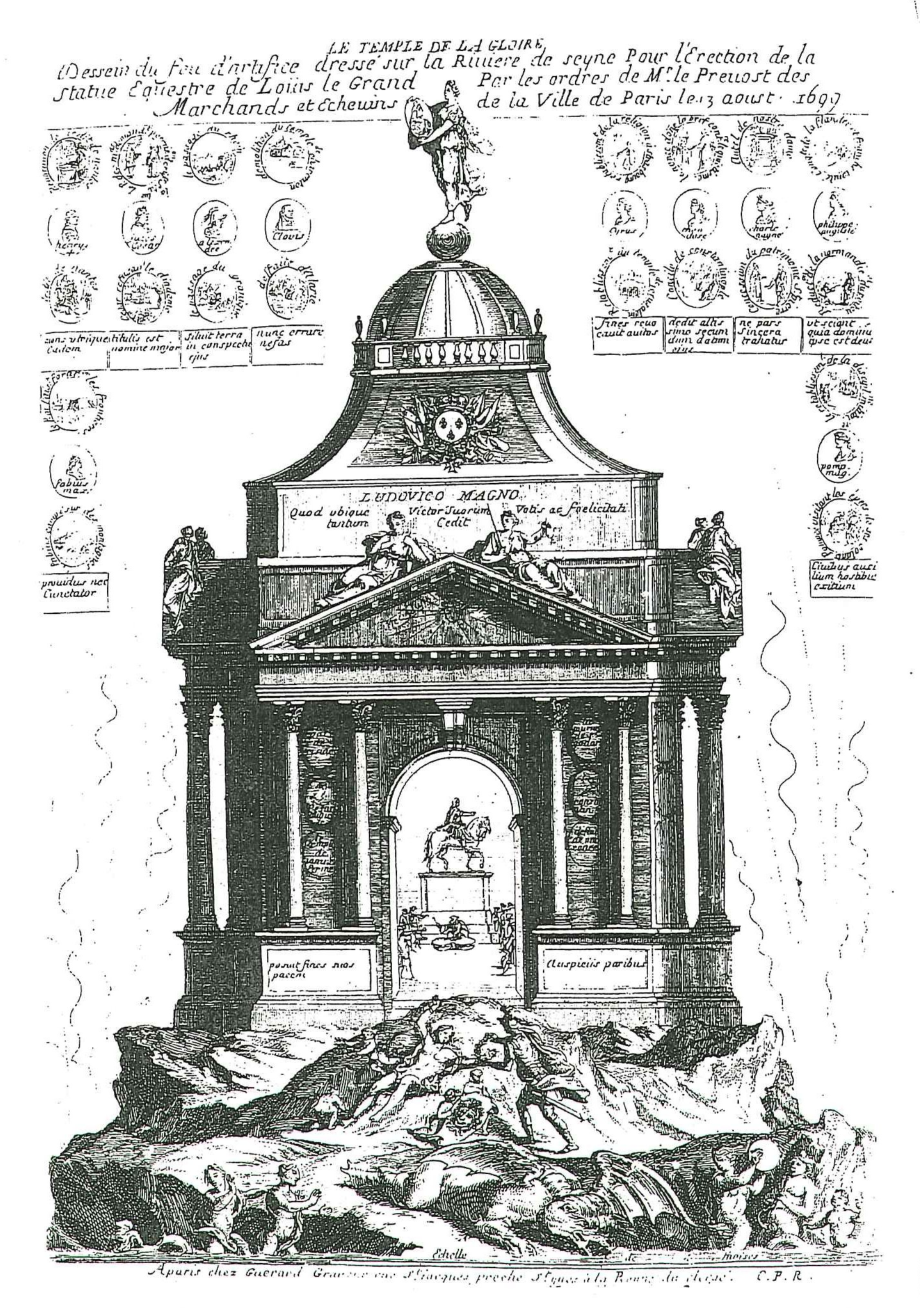


Figura 54. *El Templo de la Gloria*, grabado de Guérard, en C.-F. Menestrier, 179 a 5. British Library, Londres.

Française publicando su *diccionario* en 1684 (diez años antes que ellos). El trabajo en equipo no es necesariamente más eficaz que el de un individuo emprendedor.

Ante el reto de Menestrier, y liberada de sus responsabilidades con respecto a los edificios reales (1691), la Academia imprimió mayor celeridad a su trabajo. A finales de 1695, la historia había llegado a 1672. En 1699, el rey empezó a manifestar su «impaciencia» por ver impresa la historia metálica oficial. Esta se publicó finalmente en 1702, en un suntuoso volumen *in folio* de la imprenta real, en un intervalo entre guerras en el que era algo menos difícil encontrar dinero para tan grandiosos proyectos (figura 55). También se publicó una edición más barata *in quarto*. Titulada *Médailles sur les principaux événements de Louis le Grand* (la palabra «historia» no aparece, sin duda para distinguir la obra de la de Menestrier), contenía grabados de 286 medallas, dispuestos en orden cronológico; la decisión de excluir ciertas medallas se tomó al más alto nivel. El texto explicativo incluye no sólo descripciones de la iconografía de las medallas sino también «explicaciones históricas» de los acontecimientos conmemorados. En otras palabras, el libro constituía lo que tantas veces se había encargado a muchos historiadores reales sin haberse llegado nunca a publicar, una historia oficial del reinado. Se ordenó a los *intendants* que tuvieran esa obra de referencias en sus escritorios.

El rey mismo participó en la revisión de la segunda edición de la obra, que contenía 318 medallas, pero no llegó a ver los resultados. Cuando el libro se publicó, en 1723, Luis llevaba ya ocho años en la tumba. De hecho, las dos últimas medallas del volumen conmemoran la muerte del rey.

Las escenas finales

La postrera enfermedad de Luis XIV se escenificó hasta el fin, con varias escenas en el lecho de muerte en las que el rey se despidió de sus cortesanos e impartió consejos a su biznieto y sucesor, un niño de cinco años. Su comentario más recordado fue que «he amado la guerra demasiado: no me imitéis en eso, como tampoco en mis excesivos gastos» [*J'ai trop aimé la guerre: ne m'imitez pas en cela, non plus que dans les trop grandes dépenses que j'ai faites*] [33].

Las relaciones oficiales del funeral del monarca dan una impresión de magnificencia. La ceremonia debió ser tanto más impresionante cuanto que no se había celebrado un funeral por un rey de Francia desde 1643. Sin embargo, la actitud del público, según testigos contemporáneos, fue más de alivio que de júbilo [34].

Se publicaron más de 50 oraciones funerarias por Luis [35], que dieron a los predicadores una oportunidad única de resumir el reinado y de hablar sin que el rey los oyera. Algunos de los predicadores prefirieron centrarse en la muerte del rey, descrita como buena muerte en el sentido cristiano, y también como un «magnífico espectáculo» de coraje y constancia [36]. Otros se permitieron decir más sobre la vida y el reinado de Luis; llegando incluso a criticar su sentido moral, especialmente en los tiempos en que el joven rey era «esclavo de sus deseos». También se hicieron referencias a «los males y miserias ocasionados a Francia por guerras demasiado frecuentes» [*les maux et les misères que de trop fréquentes guerres ont attiré sur la France*] [37].

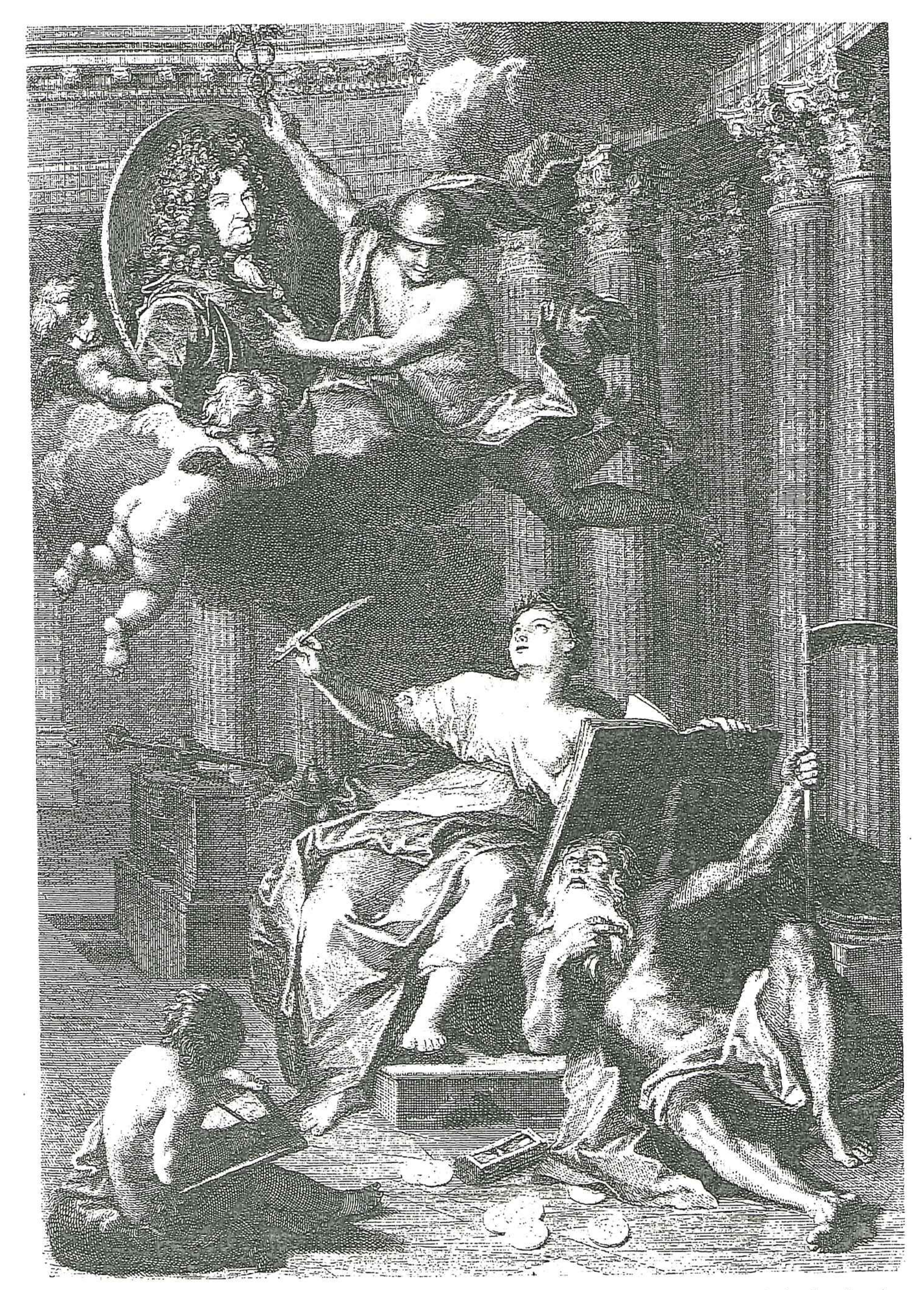


Figura 55. «Celebración de la celebración de Luis». Frontispicio del *Médailles* de la Academia, 1702, grabado de Luis Simonneau según un dibujo de Noël Coypel. British Library, Londres.

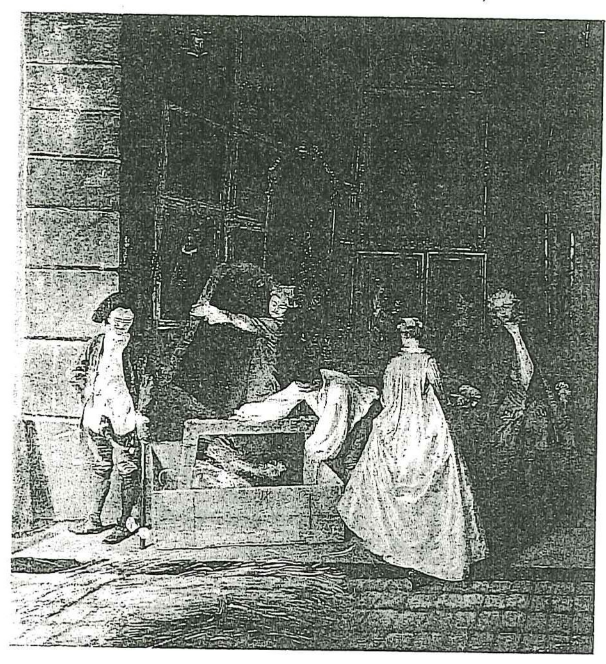


Figura 56. «Desluisificación». Detalle de *Enseigne de Gersaint*, de Antoine Watteau, cartel para tienda, 1721. Schloss Charlottenburg, Berlín.

Con todo, el tono general de los sermones fue triunfalista, hasta el punto de evocar, incluso desde el púlpito, las victorias en Flandes y la humillación de Argel y Génova. También se mencionó el amor de Luis a las artes. Ni que decir tiene que el celo religioso del difunto rey y sus obras de caridad (en especial la fundación de los Invalides y de St-Cyr) recibieron cumplida alabanza.

Una imagen final del rey quedó estampada en su última voluntad y testamento, redactados en Marly en 1714, y en una carta escrita pocos días antes de su muerte para ser entregada al Delfín en 1727, cuando cumpliera los 17 años [38]. En la carta se aconsejaba al futuro Luis XV que nunca rompiera con Roma, que prefiriera la paz a la guerra y que no elevara los impuestos. Cabe preguntarse si debemos interpretar este texto como reconocimiento de los errores del reinado o como un último esfuerzo por causar una buena impresión a la posteridad.

Si su objetivo fue el segundo, parece que no lo alcanzó. La muerte del rey fue sucedida por una avalancha de comentarios irreverentes sobre el reinado (*infra*, capítulo X). Parece que en la Regencia prevaleció una actitud de reacción contra el rey, elegantemente simbolizada por Watteau en su famosa imagen (figura 56) de la tienda de un marchante de arte donde se ve un retrato de Luis, que ya no interesaba, camino del sótano [39].

IX

LA CRISIS DE LAS REPRESENTACIONES

> Le changement des temps et des affaires peut obliger à supprimer ou à corriger.
>
> Bignon

Había enojosas discrepancias entre la imagen oficial del rey y la realidad cotidiana tal como la percibían incluso contemporáneos relativamente bien dispuestos con el monarca. Aunque, naturalmente, esas discrepancias no eran una característica exclusiva de ese gobernante concreto, complicaban la labor de artistas, escritores y otros encargados de lo que podría denominarse la «gestión» de la imagen real.

Por ejemplo, Luis no era un hombre alto. Sólo medía alrededor de un metro sesenta. La diferencia entre su altura real y lo que podría llamarse su «altura social» tenía que camuflarse de varias formas. Su hijo, el Gran Delfín, era más alto, pero «en pinturas y grabados habitualmente se le situaba de manera que no resultara llamativo» [1]. La peluca y los tacones altos (figuras 1 y 57) contribuían a hacer más impresionante a Luis. La peluca disimulaba también el hecho de que el rey había perdido buena parte de su cabello como consecuencia de una enfermedad padecida en 1659. También los retratos solían mejorar su aspecto, aunque Luis se dejó retratar envejeciendo, e incluso sin dientes (*supra*, página 38).

También hay que analizar otro tipo de discrepancia. En algunos casos, ya señalados (páginas 61 y 110), se ponían de manifiesto contradicciones evidentes entre las relaciones oficiales de los hechos del rey y la información procedente de otras fuentes. El mito del héroe invencible era obviamente incompatible con las derrotas francesas, y la forma en que los medios oficiales resolvieron —o no lograron resolver— esos incidentes resulta reveladora. Algunos acontecimientos se celebraron en un momento dado y después se ocultaron, como el célebre caso de la destrucción de Heidelberg por tropas francesas (*supra*, página 109). Como discretamente declaraba el abbé Bignon (censor oficial, y posteriormente cabeza de todas las academias francesas), «Los cambios de la situación política pueden obligar a suprimir o corregir» la información [2].

También es posible encontrar ejemplos contrarios, es decir, celebraciones de acontecimientos que no habían sucedido, de lo que el historiador americano Daniel Boorstin ha llamado «pseudoacontecimientos» [3]. Alrededor del año 1670, un gra-

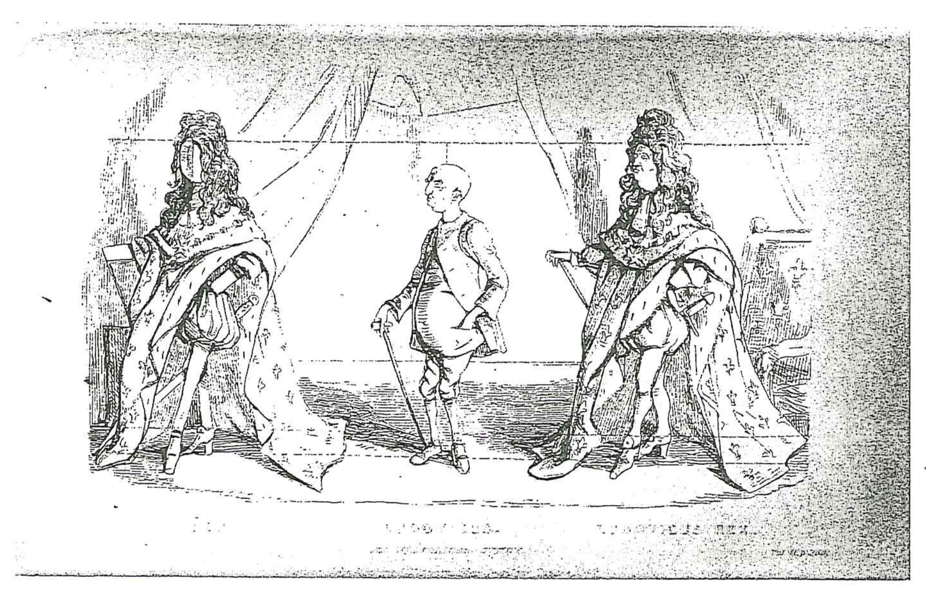


Figura 57. «Un estudio histórico», frontispicio de *The Paris Sketchbook*, de Titmarsh (W. M. Thackeray), 1840. British Library, Londres.

bado de Sébastien Leclerc representa a Luis visitando la Académie des Sciences (véase figura 18), cuando esa visita no había tenido lugar[4].

Estos ejemplos ponen de manifiesto lo que podrían llamarse problemas «recurrentes» o incluso «normales» de la representación oficial de los gobernantes. Sin embargo, en la segunda mitad del siglo XVII se planteó otro tipo de problema o conjunto de problemas. Llamaré a este conjunto, cargando tal vez los tintes dramáticos, «la crisis de las representaciones» del siglo XVII, y lo dividiré en dos partes, la decadencia de la antigüedad y la decadencia de las equivalencias.

La decadencia de la antigüedad como modelo cultural en la Francia del siglo XVII se estudia generalmente en el contexto del conflicto *[querelle]* entre los antiguos y los modernos, o, como lo llamó Jonathan Swift, la «batalla de los libros». El debate alcanzó su punto culminante a finales del decenio de 1680. Boileau y La Fontaine defendían a los antiguos, mientras que los hermanos Perrault y Fontenelle apoyaban a los modernos[5]. El principal tema de debate era si los antiguos, en particular los escritores Virgilio y Horacio, eran superiores a sus equivalentes modernos. Naturalmente, la discusión se amplió hasta incluir la cuestión de si la cultura moderna (incluida la ciencia) era superior a la de la antigüedad clásica. También se discutió si era adecuado escoger héroes postclásicos (como Clodoveo o Carlomagno) como protagonistas de poemas y obras de teatro, utilizar un idioma moderno para las inscripciones en los monumentos (*infra*, páginas 148 y 153), representar armas modernas (mosquetes, bombas, etc.) en esos monumentos, y retratar a personajes contemporáneos,

como el rey, con vestiduras modernas[6]. Los modernos «ganaron» la batalla en el sentido de que el cabecilla de la otra facción, Boileau, finalmente se declaró convencido.

El debate no era una cuestión meramente literaria. Los participantes eran perfectamente conscientes de sus repercusiones políticas. Si la era de Luis el Grande superaba a la de Augusto, entonces también Luis superaba a Augusto. Charles Perrault llegó al punto de criticar a Alejandro por su «inmensa soberbia», y a Augusto por su «crueldad»[7]. Una decisión aparentemente estética, como la elección para el Louvre del nuevo «orden francés» de columnas en vez de las tradicionales dóricas, jónicas o corintias, tenía repercusiones políticas. De hecho, era un mensaje político.

A primera vista, la victoria de los modernos fue una victoria de Luis XIV. Después de todo, los principales defensores del movimiento eran clientes de Colbert[8]. Con todo, la presentación del monarca estaba tan estrechamente vinculada al prestigio de la tradición clásica que hasta la menor pérdida de importancia de esa tradición creaba dificultades a los artistas y escritores, dificultades que Boileau, por ejemplo, utilizó como uno de los principales temas de su *Cuarta Epístola* en la campaña de 1672.

El segundo problema es el de la decadencia de la equivalencia y de lo que se ha denominado «analogía orgánica» en una era en que los intelectuales occidentales empezaban a percibir el mundo como una gigantesca máquina. Los historiadores de la ciencia, la filosofía, la literatura y el pensamiento político conocen bien el problema[9]. De hecho, es una cuestión que no ha dejado de debatirse desde el decenio de 1930[10]. También ha sido objeto de la atención de los historiadores del arte[11]. Sin embargo, que yo sepa, el debate no se ha vinculado nunca al análisis de las representaciones de los gobernantes.

Los mitos de los gobernantes medievales y renacentistas dependían en gran medida de una mentalidad o concepción del mundo tradicional. La representación de un dirigente de ese período como (por ejemplo) Hércules era mucho más que una forma metafórica de decir que era fuerte, o incluso que resolvería los problemas de su reinado con la misma facilidad con que Hércules realizó sus diversos trabajos. La conexión, o «equivalencia» como a veces se llamaba, era más poderosa, como en el caso de la equivalencia de un Estado y un buque (véase figura 20), o un rey y un padre, o el cuerpo político y el cuerpo humano, o el microcosmos y el macrocosmos[12]. El gobernante se identificaba, en todo el significado del término, con Hércules, como si se le hubiera pegado el aura del semidiós. Esta forma de expresarse no es tal vez muy precisa, pero tampoco es fácil describir con precisión un proceso de esa naturaleza, que se manifiesta a un nivel más inconsciente que consciente.

Las analogías se trataban no como creaciones humanas sino como paralelismos objetivos. Los argumentos políticos daban por sentada su realidad, alegando, por ejemplo, que la oposición a los reyes era incompatible con el mandamiento «honrarás a tu padre y a tu madre»[13]. Podemos, por tanto, hablar de una «mentalidad mística», destacando su analogía con el concepto de «participación mística» *[participation mystique]* propuesto a principios del siglo XX por el filósofo-antropólogo francés Lucien Lévy-Bruhl, si bien evitando su término «primitiva». Lévy-Bruhl utilizó la palabra «mística» para referirse a conexiones o identificaciones no observables, como cuando una tribu identificaba a los gemelos con pájaros[14].

La idea del matrimonio místico entre el rey y el reino es tal vez un buen ejemplo

de la manifestación de esa mentalidad. La idea era consustancial a la ceremonia de la coronación en Francia (como hemos visto en el capítulo III), y también al matrimonio de Venecia con el mar. Con ocasión de un conflicto con su parlamento, Jacobo VI y I también invocó esa idea como si fuera de por sí evidente: «yo soy el esposo y toda la isla es mi legítima esposa». La analogía entre el rey y el sol es también «mística» en el sentido de inaccesible a la observación, y al mismo tiempo desempeña la importante función de «naturalizar» el orden político, de hacerlo parecer tan inevitable e incuestionable como la naturaleza misma.

En el curso del siglo XVII tuvo lugar una revolución intelectual entre determinadas *elites* de algunas partes de Europa occidental (al menos en Francia, Inglaterra, la República Holandesa y el norte de Italia) que socavó los postulados de esa mentalidad mística. Esa revolución se asocia en particular con Descartes y Galileo, Locke y Newton, pero también participaron en ella muchas figuras de menor importancia.

No es éste el lugar adecuado para detallar los orígenes o consecuencias de esa revolución intelectual, de su relación con el cambio económico y social (como la transición del feudalismo al capitalismo) o con movimientos intelectuales más antiguos como el nominalismo vinculado al filósofo del siglo XIV Guillermo de Ockham (un movimiento más restringido tanto intelectual como socialmente). Baste señalar que una consecuencia crucial de la revolución fue la denominada «decadencia de la magia», en el sentido de un creciente escepticismo de las *elites* respecto de la eficacia de la magia, como parte del movimiento general de secularización o «desencanto con el mundo» [*Entzauberung der Welt*] analizado por el sociólogo Max Weber [15].

La nueva mentalidad concebía el mundo más como una máquina que como un organismo o «animal». El nuevo cosmos era el llamado «universo de bolas de billar» de Descartes, donde nada se mueve si no lo toca otra cosa, y Dios lo pone todo en marcha, como diría Pascal, con un movimiento del dedo.

Igualmente importante en esta nueva mentalidad fue el cambio en la naturaleza de la analogía: la transición de la equivalencia objetiva a la metáfora subjetiva. El simbolismo se hizo más consciente. Esa transición entrañó a su vez una devaluación de lo que con frecuencia cada vez mayor se llamaban «meras» metáforas, símbolos y rituales. Resulta por ello tentador dar a esta revolución intelectual el nombre de «nacimiento de la mentalidad literal», aunque tal vez fuera más exacto hablar de una creciente conciencia de la diferencia entre el significado literal y el simbólico [16]. Es entonces cuando Hércules se ve reducido a una expresión de la fuerza, el león a una expresión del coraje, etc., como si espectadores y lectores se sintieran más cómodos con cualidades abstractas que con mitos.

Cabe afirmar, en resumen, que una forma más concreta de pensamiento fue sustituida por una más abstracta. Hay que hacer hincapié en la palabra «forma». No trato de negar la importancia del empirismo, del interés por los detalles concretos del mundo natural, en el siglo XVII. Lo que afirmo es que las equivalencias del pensamiento medieval y renacentista estaban siendo sustituidas por categorías más abstractas. A esos cambios acompañó el nacimiento de la fe en la razón y de lo que resulta cómodo llamar «relativismo cultural», es decir, la idea de que las situaciones sociales y culturales particulares no son necesarias o impuestas por Dios sino contingentes. Varían de un lugar a otro y pueden cambiar con el paso del tiempo.

Aunque es probable que sólo una minoría de los intelectuales de Europa occidental hubiera modificado así su percepción del mundo en el año 1700, las consecuencias del cambio, desde el declive de la caza de brujas hasta el rechazo de las procesiones religiosas como forma de luchar contra la peste, fueron profundas. El significado del ritual se redefinió, particularmente en un estudio de un benedictino francés, Claude de Vert, publicado en el reinado de Luis XIV, que ofrecía una explicación por así decir «literal» del ritual, buen ejemplo de la «mentalidad literal» antes citada.

¿Por qué, por ejemplo, se ponen velas en el altar mientras dura la misa? Según la teoría tradicional, formulada por Durando en el siglo XIII, las velas significan que Cristo es la luz del mundo. Claude de Vert, sin embargo, rechaza la sustitución de las explicaciones históricas por lo que llama explicaciones «místicas». Según él, las velas eran necesarias cuando la misa se celebraba en las catacumbas, y la costumbre había sobrevivido a su utilidad (el proceso que los sociólogos llaman ahora «desfase cultural») [17].

La revolución intelectual tuvo importantes consecuencias políticas además de religiosas. Los gobernantes perdieron una parte sustancial de lo que Pierre Bourdieu llamaría su capital simbólico [18]. Esas consecuencias alcanzan su expresión más explícita en la famosa crítica de Locke de la analogía entre reyes y padres, que se daba por válida en *Patriarcha*, el libro de Sir Robert Filmer que Locke se propuso socavar [19]. En resumen, los reyes estaban perdiendo su ropaje simbólico. Se estaban desmitologizando y desmistificando.

Por todo ello, tal vez sería razonable aplicar a este período la famosa frase de Jürgen Habermas, «crisis de la legitimación». No sugiero con ello que a mediados del siglo XVII los gobernantes europeos hubieran perdido su legitimidad, aunque Carlos I sí que perdió por entonces su cabeza. Lo que *sí* sugiero, sin embargo, es que una forma importante de legitimación estaba perdiendo eficacia.

¿Qué relación tiene todo esto con la imagen de Luis XIV? Como ya hemos visto, se hablaba de Luis, como de otros gobernantes (y acaso más que de otros gobernantes de su tiempo), utilizando el lenguaje propio del paternalismo y el patriarcado, como padre de su pueblo. Se le representaba en forma de San Luis, de Hércules, de Apolo, del sol. Se le tenía por un gobernante sagrado, y, naturalmente, se dada por sentado que sus reales manos tenían un milagroso poder curativo.

Ese poder era evidentemente incompatible con el universo mecánico de Descartes y Galileo. Montesquieu se burló de él en sus *Lettres Persanes*, publicadas unos años después de la muerte de Luis, en las que el visitante persa escribe a su patria describiendo al rey de Francia como «un gran mago» [20]. El problema del rey era ser un gobernante sagrado en un mundo cada vez más secular. Se le identificaba con el sol en un tiempo en que se ponía en entredicho la lógica de la identificación o la equivalencia. En las memorias reales se explica que el sol es una imagen adecuada del monarca porque es «el más noble» de los cuerpos celestes. Para entonces, Galileo ya había formulado poderosos argumentos contra el uso de expresiones morales como «noble» o «perfecto» para describir la naturaleza inanimada.

La revolución intelectual no era desconocida en los círculos cercanos al rey. Después de todo, uno de los principales relativistas culturales, La Mothe Le Vayer, había

sido tutor del rey. Furetière, que en su famoso *Diccionario* dio una definición reduccionista de los símbolos, también escribía poemas en alabanza del rey. La Academia de Ciencias se había fundado en 1666 como parte de un plan encaminado a presentar al rey como generoso patrono del saber. Los hermanos Perrault, vinculados a la fabricación de la imagen oficial de Luis XIV, no eran ajenos a la nueva ciencia. Charles Perrault rechazó algunos mitos clásicos como fábulas aptas sólo para niños [21]. Bernard de Fontenelle, además de libretista de óperas donde se aprovechaba la mitología clásica para glorificar al rey, fue también autor de un ensayo que socavaba el poder del mito reduciéndolo a alegoría. Aunque publicó el ensayo, *L'Origine des Fables*, tras la muerte de Luis XIV, parece que lo había escrito antes.

¿Qué hacer en esas circunstancias? Una posibilidad, desde luego, era obrar como si no ocurriera nada. Bossuet siguió refiriéndose a la monarquía como a algo sagrado y paternal, y Luis siguió tocando enfermos (más de 2.000 el Sábado Santo de 1697, y 1.800 cuatro años después) [22]. En Versalles, el *lever du roi* siguió correspondiendo a la salida del sol. También podían prohibirse las enseñanzas de Descartes, como ocurrió en las universidades francesas (decisión de la que al parecer el rey fue personalmente responsable) [23].

Hubo otras respuestas a la crisis de las representaciones. En tiempos de Luis se observó una modificación de la fórmula pronunciada cuando el rey tocaba a los enfermos. Sus predecesores supuestamente decían *Le roi te touche, Dieu te guérit* (el rey te toca, Dios te cura). La nueva fórmula, más prudente, era *Dieu te guérisse* (que Dios te cure) [24].

Desde alrededor de 1680, cuando no antes, puede verse a Luis y sus consejeros adoptar una nueva estrategia [25]. Aunque la divisa solar nunca llegó a abandonarse, perdió la importancia que había tenido en tiempos de los ballets de los años cincuenta o sesenta. Ya hemos visto cómo las referencias a Alejandro y a Augusto se hicieron más escasas. En 1679, el programa mitológico original para la Grand Galerie, centrado en la figura de Hércules, fue sustituido por representaciones de las actividades del rey en persona. En las medallas, que por entonces se produjeron en número creciente (página), también se representaba al rey directa y no alegóricamente. El rechazo, alrededor de 1680, de la mitología clásica parece altamente significativo.

El nuevo mito de Luis se apoyó en una nueva retórica, más moderna que antigua y más literal que alegórica [26]. Las inscripciones de medallas acuñadas anteriormente para conmemorar los hechos del rey se habían inspirado en las de los emperadores romanos. Sin embargo, después empezamos a encontrar ejemplos de estadísticas. Veintidós de las medallas acuñadas entre 1672 y 1700 tienen cifras en sus inscripciones. «Veinte ciudades del Rin tomadas por el Delfín en un solo mes», VIGINTI URBES AD RHENUM A DELPHINO UNO MENSE SUBACTAE (1688); 80 ciudades capturadas (1675); 300 iglesias construidas (1686); 7.000 prisioneros capturados (1695); 60.000 marineros alistados (1680); y «dos millones de calvinistas reintegrados a la Iglesia», VICIES CENTENA MILLIA CALVINIANORUM AD ECCLESIAM REVOCATA (1685) (figura 58) son titulares que recuerdan a los periódicos del siglo XX [27]. Después de todo, se trataba de la era de Colbert y de Vauban, que eran, entre otras cosas, grandes coleccionistas de datos estadísticos [28].

La tendencia no se manifestó sólo en Francia. También los británicos tenían sus



Figura 58. *Vicies Centena Millia Calvinianorum ad Ecclesiam Revocata*, anverso de medalla, 1685. Cabinet des Médailles, Biblioteca Nacional, París.

expertos en estadística o «aritmética política», como se llamaba en el siglo XVII: William Petty, Gregory King, John Graunt. A principios del siglo XVIII, Sir Robert Walpole comentaba que la Cámara de los Comunes británica tomaba más en serio las «cifras aritméticas» que las «figuras retóricas» al escuchar los argumentos aducidos en los discursos.

Podría también argumentarse que el gran esfuerzo desplegado por el gobierno francés para representar a Luis XIV, el mero número de medallas, estatuas ecuestres, tapices, etc. (especialmente en la segunda mitad del reinado), fue una respuesta a una crisis, o más exactamente a una serie de crisis.

En primer lugar, y muy evidentemente, la crisis política de los años de la Fronda, que coincidieron con la llamada crisis general, o al menos con una serie de revueltas europeas que hicieron de 1648, como 1848, un año de revoluciones. En segundo lugar, las dificultades políticas de la segunda parte del reinado, cuando los ejércitos franceses obtenían menos éxitos que antes y los problemas financieros eran más graves. En tercer lugar, me permitiría sugerir que el aumento de la inversión en la imagen heroica del rey (como algunos cambios en esa imagen) guarda alguna relación con la crisis de las representaciones. Como señaló en una ocasión un famoso analista moderno de la comunicación política, Harold Lasswell, «una ideología bien establecida... se perpetúa con poca propaganda planificada... Cuando se empieza a pensar en los medios de sembrar la convicción, la convicción ya ha languidecido» [29].

X

EL REVERSO DE LA MEDALLA

Le grand-père est un fanfaron,
Le fils un imbécile,
Le petit-fils un grand poltron,
Oh! La belle famille!

Anónimo, *c.* 1708

La imagen heroica de Luis XIV no fue la única que circuló. También, como destacaba un poema manuscrito de finales del reinado, hubo un «reverso de la medalla» [1]. Un número considerable de imágenes distintas del rey sol, mucho menos favorecedoras que las oficiales, ha llegado hasta nuestros días [2]. Luis fue a veces representado, especialmente por el artista holandés Romeyn de Hooghe, no como Apolo sino como Faetón, que perdió el control del carro del sol. Para algunos críticos no era Augusto, sino Nerón. Para los protestantes que utilizaban términos bíblicos, no era Salomón o David, sino Herodes o Faraón. Como los panegíricos oficiales, las imágenes hostiles se basaban generalmente en lugares comunes. Sin embargo, también en este caso algunos individuos publicaron ingeniosas variaciones sobre temas bien conocidos [3].

Naturalmente, el concepto del «reverso de la medalla», por aplicable que sea a un conjunto de textos e imágenes donde dominan la parodia y la inversión, resulta demasiado vago para un análisis serio. Es necesario distinguir al menos dos clases de oposición a las imágenes oficiales.

La primera procedía de individuos que se consideraban a sí mismos, o al menos se presentaban, como súbditos leales que, como Bussy Rabutin, se burlaban cortésmente de la corte o, como el Arzobispo Fénelon, daban al rey buenos consejos aunque no bien recibidos. El segundo tipo de disidentes eran enemigos declarados del rey y de su régimen, muchos de los cuales escribían en un momento en que su país (Inglaterra, la República Holandesa, el Sacro Imperio Romano) estaba en guerra con Francia. Las críticas de los hugonotes al rey se manifestaron inicialmente de la primera forma y fueron evolucionando hacia la segunda.

Las imágenes disidentes se plasmaron en muchos medios, como pinturas, medallas, grabados, poemas y diversos tipos de textos en prosa (no sólo en francés sino también en latín, holandés, alemán, inglés e italiano). Luis no fue el único blanco de

sus disparos. En el curso del reinado los satíricos apuntaron también a Ana de Austria, Mazarino, Colbert, Louvois, Madame de Maintenon, el Duque de Borgoña, el padre La Chaise, confesor del rey, y varios de sus generales menos victoriosos, como Villeroi.

La forma, estilo y tono de los textos son extremadamente variados. Algunos de ellos son simples denuncias del «tirano francés», «el maquiavelo francés» [*Machiavellus Gallicus*], «el Atila francés» [*Der Französische Attila*], «el Nerón francés» [*Nero Gallicanus*], etc. Sin embargo, también se exploró la mayor parte de las posibilidades del rico repertorio satírico del período, utilizándose, particularmente, varios tipos de parodias.

Un ejemplo es la parodia del *Pater Noster* (relativamente común en la cultura popular de los primeros tiempos de la Europa moderna). «Padre Nuestro, que estás en Marly, tu nombre ya no es santificado, tu reino toca a su fin, tu voluntad ya no se cumple...» [*Notre père, qui êtes à Marly, votre nom n'est plus glorieux, votre règne est sur sa fin, votre volonté n'est plus faite ...*] [4]. En la era de los romances de Mlle de Scudéry y Mme de Lafayette no es sorprendente encontrar romances burlescos. Uno de ellos describe el combate entre el «gran caballero Nasonius» (en otras palabras, Guillermo de Nassau) y el «poderoso gigante Galieno», «a quien algunos también llaman Grandísimo» [5].

Otro tipo de parodia muy utilizado fue el testamento burlesco, como «El testamento de Luis el Grande» [*Ludwig des Grossen Testament*], y los testamentos políticos atribuidos a Mazarino, Colbert y Louvois. Otro es el informe diplomático burlesco, como en la *Relation de la Cour de France*. Encontramos también el catecismo burlesco, la confesión burlesca (*Confessio regis gallicae Ludovici XIV*), la boda burlesca (*La boda del rey de Francia*), la relación médica burlesca de las píldoras recetadas a Luis para que vomitara sus conquistas, y el epitafio burlesco, especialmente popular en 1715. El sueño es un recurso que se utiliza más de una vez, describiendo la visita del fantasma de Mazarino a Luis durmiente o la del fantasma de Scarron, primer marido de Madame de Maintenon, a su esposa (figura 63).

El tono de esas piezas oscila entre lo moralizante y lo cínico, y su estilo entre la elegancia urbana de *Les conquêtes amoureuses du Grand Alcandre* y la crudeza alborotada de *La boda del rey de Francia*, que alega describir «El cómico Cortejo, los Maullidos y Sorprendentes Ceremonias Matrimoniales de Luis XIV con Madame Maintenon, su última Manuela de Estado». Las tácticas literarias van del ataque directo a las insinuaciones de «historias secretas» reveladas a investigadores privados.

Los principales temas de esa orquesta rival, que no siempre tocaba afinada, eran la ambición del rey, su falta de escrúpulos morales y sentimientos religiosos, su tiranía, su vanidad, y sus debilidades militares, sexuales e intelectuales. Tal vez sea oportuno analizar brevemente y por separado esos seis temas, construyendo una imagen disidente compuesta del rey (como en capítulos anteriores se construyó una imagen favorable), antes de diferenciar los distintos puntos de vista de los autores de los mensajes.

1. Los críticos de Luis XIV se referían frecuentemente a lo que uno de ellos llamó «el insaciable Apetito de su Ambición» [6]. La crítica moral de carácter general estaba vinculada a una acusación política específica, formulada en 1667 en un famoso panfleto titulado «El escudo de Estado» [*Le Bouclier d'Etat*] y frecuentemente reiterada. Se alegaba que Luis tenía «un vasto y profundo plan» para convertirse en «el Amo de Europa» y establecer así una «monarquía universal». Los críticos objetaban con pareja vehemencia al fin y a los medios adoptados para establecerla. Según uno de ellos, los acontecimientos del reinado eran «libros abiertos, donde se puede leer en grandes caracteres LUIS EL GRANDE SACRIFICA TODO A SU AMBICION E INTERES» [7]. La parodia tipográfica de las mayúsculas utilizadas para el nombre del rey en publicaciones oficiales (*supra*, página 41) es digna de mención. La ilustración más vívida de las ambiciones del rey figura en un grabado donde se le representa con vestiduras robadas (*L'habit usurpé*) (figura 59).
2. Luis fue objeto de frecuentes ataques por su falta de escrúpulos morales, que los panfletistas vinculaban con la doctrina de la «razón de Estado» y las ideas de Maquiavelo, que supuestamente el monarca había aprendido del Cardenal Mazarino: «Todas las políticas maquiavélicas he ensayado/y todos los obstáculos religiosos desafiado» [8]. Maquiavelo había recomendado a los príncipes que rompieran su palabra: Luis fue acusado de «Perjurios», «Trucos» y «Fraudes», y su Revocación del Edicto de Nantes se representó como una ruptura de su palabra a los hugonotes [9]. El rey fue también acusado de violaciones del derecho internacional por «Invadir, Incendiar, Pillar, Expoliar, Saquear y Despoblar los Territorios y Dominios de sus Pacíficos Vecinos Cristianos», y especialmente por la «Crueldad y Barbarie» de la invasión francesa del Palatinado (*supra*, 109) [10]. Ese evento se describió como ejemplo de una «crueldad más que turca, tártara y bárbara» [*O mehr als türckische, tartarische, barbarische Grausamkeit!*], o, por citar el título de un panfleto alemán, de la «razón de Estado francesa» [11].
3. Otra acusación común fue la de tiranía, formulada en 1689 en uno de los más famosos panfletos contra el rey, «Suspiros de Francia esclava» [*Les soupirs de la France esclave*], pero a menudo reiterada en otras partes, especialmente en un panfleto inglés titulado *El Tirano francés* (1702). El fortalecimiento del poder absoluto, arbitrario y despótico del rey se contrastaba con la destrucción de las libertades de los hugonotes, la nobleza, los *parlements*, las ciudades, y finalmente la libertad del pueblo. Se presentaba a Luis como «el gran Actor que representa la Impiedad, la Crueldad, la Opresión y la Tiranía en el Escenario del Mundo» [12]. Más concretamente, a veces se le describía como «el rey de los impuestos», «el rey de los recaudadores de impuestos», etc. [*le roi des impots, le roi des maltôtiers*].
4. Un cuarto motivo de acusación contra Luis era su irreligiosidad. En un panfleto, haciéndose eco de las palabras del Maquiavelo escenificado, se ponen en su boca las palabras «Creemos que la Religión no es más que un Engaño» [13]. Naturalmente, un ejemplo de la irreligiosidad del rey fue su forma de tratar a los Hugonotes, «el juguete/de mis dragones» [14]. También se manifestaba en lo que los disidentes sostenían era una alianza con un Estado no cristiano, el Imperio Otomano. Una medalla satírica representaba a Luis junto con el sultán otomano Suleimán III, el Dey de Argel «Mezomorto» y Jacobo

Figura 59. «Luis el usurpador». *L'habit usurpé*, grabado holandés anónimo, principios del siglo XVII. Colección privada.

II, con las palabras «CONTRA EL ESPIRITU DE CRISTO» [CONTRA CHRISTI ANIMUM] a sus pies (figura 60). En el anverso había una imagen del demonio, con la leyenda «EL QUINTO EN LA ALIANZA» [IN FOEDERE QUINTUS]. Entre otras referencias hirientes a la alianza cabe citar el folleto titulado *El Turco Cristianísimo* (1690), u otro titulado *El Corán de Luis XIV* (1695). Asimismo eran ejemplos de la irreligiosidad del rey la blasfemia y el paganismo del culto oficial al Rey Sol.

5. Este culto permitió también a los creadores de imágenes hostiles llamar la atención sobre lo que denominaban la «enorme vanidad» del rey [*un amour propre d'une grandeur immense*] [15]. Un panfleto alemán centrado en ese tema llevaba el título «El Autobombo apesta» [*Eigenlob stinckt gern*]. Ilustran la acusación referencias a las «extravagantes alabanzas» de los «aduladores» del rey en poemas, óperas, etc., alabanzas que habían «inflado su Ambición comparándolo con el Sol» [16]. Los panfletos se refieren asimismo a los enormes costos de construcción de Versalles, también por vanidad, y a las estatuas de Luis, especialmente la erigida en la Place des Victoires.
6. En contraste, los disidentes hacen hincapié en las muchas debilidades de aquel simple mortal. La acusación de mediocridad intelectual formulada por Spanheim y Saint- Simon no era para publicación. La referencia impresa de Swift a la «vil enfermedad» del rey, en otras palabras su fístula, era a la sazón algo relativamente poco común [17]. Las debilidades del rey en que se centraron los panfletistas eran militares y sexuales. De hecho, se trataba de temas estrechamente vinculados, como en el retruécano sarcástico «huyes de las



Figura 60. «Luis contra Cristo». *Contra Christi Animum*, grabado del reverso de una medalla, de la *Histoire du roi* de Menestrier falsificada, 1691. British Library, Londres.



Figura 61. *Venit, Vidit sed non Vicit,* reverso de medalla, 1693. Departamento de Monedas y Medallas, British Museum.

guerras pero corres tras las bellas» [*Bella fugis, bellas sequeris*] [18]. Se ilustraron elegantemente en un grabado donde se ve a Luis retirándose con su «harén» (figura 62) y en una medalla donde se representaba a Luis en un carro que, tirado por cuatro mujeres, se alejaba del frente (en algún punto de los Países Bajos), camino de Versalles. En flagrante contraste con la imagen oficial del héroe real, se presentaba a Luis como huidizo en las batallas. Sus derrotas eran objeto de burla, como en la inscripción de la medalla de las cuatro damas, VENIT, VIDIT SED NON VICIT (figura 61), una referencia no sólo a César sino a la *impresa* creada para Luis en el *carrousel* de 1662, UT VIDI VICI.

La idea de que a Luis se le daba mejor hacer el amor que hacer la guerra es también el tema central de las *Conquistas Amorosas.* La acción tiene lugar una vez más en los Países Bajos, y el nombre del héroe, «Le Grand Alcandre», es una referencia maliciosa al elogio alejandrino al rey en una novela de Mlle de Scudéry (*supra,* páginas 35-37). La guerra es una metáfora sexual. La historia se centra en cuatro de las amantes del rey, La Vallière (a quien se describe como «*d'une médiocre beauté*»), Montespan (que tiene otros amantes), Fontanges y finalmente Maintenon (figura 63), «que ahora se las da de mojigata» [*qui fait maintenant la prude*] [19]. La conclusión es que «el Gran Alcandre, aunque exaltado por encima de los demás, no era, en cuanto a humor y temperamento, distinto del hombre común» [20]. Hoy en día, esta conclusión puede parecer algo inspídida, pero en el contexto de la campaña oficial para presentar el Rey como a un héroe resulta subversiva.

La metáfora militar reaparece en *Los nuevos amores de Luis el Grande,* donde se representa a Luis de rodillas ante su último descubrimiento, Mme



Figura 62. «Luis como mujeriego». *Luis se retira con su serrallo,* grabado anónimo, 1693. Departamento de Grabados y Dibujos, British Museum, Londres.

de St Tron (figura 64). Al recibir noticias de sus últimas derrotas en el campo de batalla, el rey reconoce que prefiere Venus a Marte, y Maintenon le dice con cierta aspereza que «Vuestra Majestad no va a ganar ninguna batalla en Meudon, en Marly, en Versalles» [21]. La guerra es de nuevo una metáfora sexual. Por otro lado, en *La boda del Rey de Francia*, es el sexo lo que se utiliza como metáfora de la guerra. Luis es presentado —el año de Oudenarde— no como mujeriego sino como anciano chocho e impotente, un «viejo y torpe monarca», tan fracasado en el frente sexual como en el militar:

Mujer y Guerra como Pestes han de echar
Al Rey con cajas destempladas;
No puedes a Tu Esposa contentar
Pues siempre estará necesitada

La referencia a Maintenon como «esposa» demuestra que el segundo matrimonio del rey era ya un secreto a voces.



Figura 63. «Ataque a la Maintenon». Frontispicio grabado de *Scarron apparu à Madame de Maintenon*, 1694. British Library, Londres.



Figura 64. «Luis humillado». Frontispicio grabado de *Nouvelles Amours de Louis le Grand*, 1696. British Library, Londres.

Como en el caso de las imágenes oficiales del rey, merece la pena observar la forma en que los disidentes representaron —más aún, manipularon— acontecimientos particulares. Ni que decir tiene que se acuñaron medallas para conmemorar la derrota de los ejércitos franceses en Blenheim, Oudenarde, Ramillies, etc. De hecho, en 1711 se publicó en Utrecht una historia metálica de las campañas de 1708-1709 [22]. Cuando en 1695 los franceses perdieron Namur, el poeta inglés Matthew Prior celebró el acontecimiento con una parodia de los versos compuestos por Boileau tres años antes para celebrar la captura de la ciudad.

Tal vez dé mejores resultados examinar las imágenes de acontecimientos más antiguos o de acontecimientos inexistentes, empezando por la célebre medalla en la que figuran cuatro mujeres que alejan a Luis del campo de batalla tirando de su carro. Es obvio que la imagen está inspirada en la ocasión en que Luis, durante de Guerra de Devolución, llevó en campaña a los Países Bajos no sólo a la reina sino también a La Vallière y a Montespan [23].

Otro ejemplo revelador de la manipulación de los hechos es la imagen de Luis aliado con el Gran Turco. En 1681, el Emperador Leopoldo estaba en grandes apuros. Luis XIV había anexionado Estrasburgo, los húngaros se había rebelado contra el poder imperial, y los turcos aprovecharon la ocasión para reunir un ejército en Belgrado con el fin de invadir el Sacro Imperio Romano. En realidad, Luis no concertó una alianza con los turcos. Sin embargo, a pesar del llamamiento del Papa, no hizo nada por ayudar al emperador cuando los turcos sitiaron Viena. Lo que subyace a la diabólica alianza de Luis es ese acontecimiento inexistente (*supra*, página 135) [24].

En el caso de la Revocación del Edicto de Nantes no hubo necesidad de inventar nada. El hecho mismo fue un regalo para los propagandistas holandeses, ingleses y alemanes. Todo lo que tenían que hacer era describir y condenar «la más cruel y violenta persecución que jamás tuvo lugar en Francia», y lo hicieron con energía en medallas, grabados y panfletos [25].

Naturalmente, los medios oficiales franceses habían celebrado esos mismos acontecimientos (*supra*, página 101). La íntima relación entre las dos imágenes opuestas de Luis, la del héroe y la del villano, merece un comentario más detenido.

Como es natural, los disidentes hicieron hincapié en temas que eran tabú para el discurso oficial, especialmente las amantes del rey y su segundo y secreto matrimonio. A pesar de esta evidente diferencia, los dos grupos opuestos de artistas y escritores escogieron una y otra vez los mismos temas, produciendo imágenes invertidas de sus trabajos recíprocos. Como ya hemos visto, las imágenes hostiles recurren mucho a la parodia. Imitan las formas de algunos de los medios oficiales, como las medallas y las inscripciones, invirtiendo su contenido [26]. Se refieren al «ocaso» o al «solsticio» (en el sentido del día más corto y oscuro del año) [27]. Para ellos, Luis no era el sol, sino «ese meteoro dorado» [28]. No comparaban al rey con Apolo, sino con Faetón [29]. En vez de Constantino, era Juliano el Apóstata [30]. Luis usaba el orgulloso lema «no inferior a muchos» [NEC PLURIBUS IMPAR]. Era inevitable que en tiempos de la Gran Alianza alguien lo describiera como «el francés que ya es inferior a muchos» [*Gallus iam pluribus impar*].

Los panfletos califican constantemente al rey de cobarde antes que valiente, vanaglorioso antes que glorioso, «injusto» antes que «justo», etc. El título oficial «Luis el

Grande» suscitó múltiples respuestas. Era «pequeño» antes que «grande», o «tan desvergonzadamente crecido», o «grande sólo en su ambición» [31].

Otro título oficial, el de «rey cristianísimo», era también una invitación permanente a la parodia, cual demuestran los títulos de panfletos como «El Marte Cristianísimo», «El Cristianísimo Turco», «El Cristianísimo Por Cristianizar» [*Christianissimus christiandus*] o «El Anticristiano Bombardeo del Rey Cristianísimo» [32].

Los disidentes no pasaron por alto el patrocinio real de los conocimientos y las artes, pero lo condenaron en vez de celebrarlo. Las pinturas de Versalles se presentaron como ejemplos de la arrogancia del rey, las academias de consideraron instrumentos de despotismo, y las pensiones reales a escritores, e incluso la construcción del observatorio, se interpretaron como formas de distraer a los estudiosos de la política y de las críticas al gobierno [33]. El Louvre fue comparado con el Palacio Dorado de Nerón. Se reiteraron las acusaciones de despilfarro [34].

Los disidentes recalcaban a menudo lo que podríamos llamar el culto a la personalidad real, interpretándolo como adulación, vanidad, blasfemia y paganismo. «Tales han sido los Humores de Estos Aduladores, que han inflado más y más su Ambición, comparándolo con el Sol... cual si pretendieran erigirlo como un ídolo ante el cual hubiera de postrarse el Mundo entero... esos Parásitos se esfuerzan, mediante gloriosos Epítetos, en hacerle aparecer Blanco y Brillante, llegando casi, cuando no del todo, a la altura de la blasfemia» [35].

El culto a Luis fue el tema central de varios panfletos, especialmente «El Autobombo Apesta» [*Eigenbol Stinckt Gern*], «Extracto de algunas Flores» [*Extract etzlichen Flosculorum*] y «Alabanza de Luis Engañada» [*Laus Ludovici Delusa*]. El *Extract* dirige sus ataques contra la adulación del rey por parte del historiador oficial Périgny, mientras que *Eigenlob* es una crítica del *Parallèle* (1685) de Charles-Claude de Vertron (otro historiador real), que comparaba a Luis favorablemente con otros gobernantes a quienes se había llamado grandes, desde Alejandro a Carlomagno. De manera análoga, Matthew Prior escribe tanto contra Boileau como contra el rey:

Píndaro, ese Aguila, asciende al Cielo;
Mientras Virtud la noble vía sigue:
También Boileau, cual Buitre, alza el vuelo
Do el sórdido Interés la presa exhibe.

Servil tu Musa canta, por vida mercenaria
De un rey las glorias y conquistas varias;
y de un hombre inmortal haciendo alarde necio
lo cubre de laurel sin importarle el precio [36].

La estatua de Luis en la Place des Victoires dio a los disidentes una oportunidad que se apresuraron a explotar. Tres años después de su erección, se decía en los *Suspiros* (1689) que Luis permitía que «se levanten estatuas en cuyos pedestales se graban blasfemias en su honor», con una nota a pie de página sobre la inscripción VIRO IMMORTALI (la alusión en plural a un ejemplo singular es una técnica retórica bien conocida) [37]. Un panfleto inglés refería que la estatua estaba «coronada con Rayos y Estrellas, como solían hacer los antiguos romanos con su Dios Júpiter... en un lado han puesto las figuras de Europa, Asia, Africa y América arrodilladas a sus pies, como si dictara leyes a toda la Tierra» [38]. Otro panfleto afirmaba que «tal día como hoy, los franceses... ofrecen incienso a la divinidad de Luis el Grande, y debajo de su estatua, cuya cabeza está rodeada de una Gloria, rezan estas blasfemas palabras, *Numini Ludovici Magni*... hacen sus ofrendas al hombre inmortal, *Viro inmortali*» [39]. Una «Descripción del Arrogante Monumento» afanoso de Alabanza, de origen alemán [*Beschreibung der Ruhm-süchund Hochmüthigen Ehren-Seule*], publicada en 1690, se dedica exclusivamente al monumento [40]. En 1715, un poema contra el difunto rey se refería a la estatua de

Cet homme qu'un indigne et basse flatterie
Sur un piédestal criminel
Expose à tous les yeux comme étant immortel.

Hasta la corona de laurel se utilizó contra Luis. Un poeta bromea sobre las vacilaciones de la Victoria en el acto de coronar al rey, mientras que una medalla-parodia del monumento muestra a la Victoria quitándole el laurel, un hermoso ejemplo literal de lo que el crítico ruso Bakhtin llama «descoronación» [41]. La parodia visual era quizás la forma más eficaz de socavar la imagen oficial. En un grabado que circuló en París en 1694 se habían sustituido las figuras de las esquinas del pedestal por cuatro mujeres que tenían encadenado al rey: La Vallière, Fontanges, Montespan y Maintenon [42].

La cronología de estos ataques a Luis es digna de mención. Definir el género es difícil (¿cuándo se convierte en ataque un texto con comentarios desfavorables?), por lo que ni siquiera de los panfletos puede darse una lista exacta. Lo que sí puede analizarse es un conjunto de 75 textos (enumerados en el apéndice 3) dedicados con cierto detalle a la persona de Luis. Cuatro de ellos (incluido el famoso *Escudo de Estado*) son del decenio de 1660, el de la Guerra de Devolución. Seis textos son del decenio de 1670, el del ataque a la República Holandesa. El goteo no llegó a convertirse en río hasta los años ochenta, con dieciséis textos, incluidos los famosos *Suspiros de Francia Esclava* y otras críticas de la Revocación del Edicto de Nantes y el río se convirtió en inundación en los años noventa, con treinta y cinco textos (siete de ellos en 1690). Después comienza a secarse; en el período 1700-1715 sólo hay catorce textos.

¿Quién creaba esa imagen extraoficial del rey? Se sabe demasiado poco sobre la organización y distribución de este conjunto de textos e imágenes. El lugar de publicación, cuando figura, no siempre es fiable. A veces el lugar es «Vrystadt» o «Villefranche», una broma habitual de los impresores clandestinos del período. A veces es «París», «Versalles» o incluso «Trianon». El nombre geográfico más común en la portada de los textos franceses es «Cologne», y el impresor más habitual «Pierre du Marteau», que tal vez jamás existió y que desde luego no imprimió todos los libros que se le atribuyeron a lo largo de un período de más de un siglo [43].

En algunos casos, los bibliógrafos detectives han seguido pistas tipográficas, que

los han conducido hasta los Elsevir, familia de impresores de Leiden y Amsterdam. Es probable que buena parte de la literatura contra Luis publicada en francés se imprimiera en la República Holandesa y se introdujera de contrabando en Francia. En Holanda ya era tradicional imprimir libros en idiomas extranjeros para exportación, y los hugonotes que huyeron a los Países Bajos en los años ochenta se ganaban con frecuencia la vida como escritores o vendedores de libros. Es probable que algunos de ellos estuvieran profundamente implicados en esas formas de comunicación clandestina. El gran *coup* de las imprentas subterráneas en 1691 fue la falsificación de la historia metálica de Menestrier (*supra*, página 116), en la que se introdujeron solapadamente cinco láminas de medallas satíricas, con una nota donde se decía que «las cinco láminas de medallas que figuran a continuación no son menos pertinentes a la HISTORIA DE LUIS EL GRANDE que las anteriores: pero el Padre Menestrier tenía sus razones para no incluirlas en su trabajo» [44] (véase figura 60).

Aunque los creadores de estas imágenes hostiles son por lo general tan anónimos o pseudoanónimos como los impresores, resulta posible identificar al menos a algunos artistas y escritores. El principal artista fue el holandés Romeyn de Hooghe, famoso sobre todo como grabador pero activo también como pintor, escultor, medallista y escritor. Lo que se ha llamado su «cruzada en caricaturas» contra Luis empezó durante la guerra de 1672 y continuó hasta su muerte en 1708. En su obra destacan una representación de las «atrocidades contra los protestantes franceses» en 1685, e imágenes memorables de Luis como Faetón o como Apolo tullido [45]. Otro adversario obstinado de Luis XIV fue Nicolas Chevalier, un pastor hugonote que se había ido de Francia tras la Revocación del Edicto de Nantes para convertirse en vendedor de libros y medallista en la República Holandesa, donde combinó sus actividades en una historia metálica de las campañas de 1708-1709 [46].

Al parecer, otros artistas trabajaban para quien les pagara. Con el artista suizo Joseph Werner ya hemos tropezado antes en la corte (página 62), cuando en el decenio de 1660, pintó al joven Luis como Apolo. Fracasada su carrera en Francia, Werner marchó a Alemania y pintó al Luis anciano como sátiro en una bacanal (figura 65). Cabe preguntarse si este viraje de la glorificación a la sátira debe interpretarse como efecto de una decepción personal o simplemente como consecuencia de un cambio de patrono [47]. Y ¿qué decir de Nicolas Larmessin? Este grabador-librero es sobre todo conocido por su serie de frontispicios para el *Almanach Royal*, una contribución importante a la glorificación del rey. Sin embargo, fue encarcelado en la Bastilla en 1704, acusado de haber hecho o vendido una caricatura del rey y Madame de Maintenon [48].

Los autores a quienes se atribuyen los panfletos son una mezcla a partes casi iguales de personajes comprometidos y de mercenarios. Entre ellos hay algunos nombres bien conocidos en su tiempo. El *Escudo de Estado* es obra de Franz Paul von Lisola, un abogado procedente del Franco Condado que trabajó como diplomático al servicio del emperador Leopoldo [49]. *Machiavellus Gallicus* se atribuye por lo general a Joachim Becher, que también estaba al servicio de Leopoldo, donde combinaba las funciones de alquimista y economista [50]. Por lo general se considera que *Los Suspiros de Francia Esclava* es obra del pastor hugonote Pierre Jurieu [51].

Queda por citar el nombre más famoso. Por lo general se acepta que el autor del



Figura 65. «Luis como sátiro». *Luis y Madame de Montespan en una Fiesta*, de Joseph Werner, óleo sobre lienzo, *c.* 1670. Zurich, Colección Von Muralt.

panfleto titulado «Marte Cristianísimo» [*Mars Christianissimus*] fue Gottfried Wilhelm Leibniz. Una crítica de Luis XIV puede parecer algo muy ajeno a los estudios filosóficos y matemáticos a los que Leibniz debe su fama, pero lo cierto es que pasó buena parte de su vida adulta al servicio de dos príncipes alemanes, el Elector de Maguncia y el Duque de Brunswick, y que incluso preparó un plan para desviar a Luis de Alemania proponiendo la invasión de Egipto.

Otros escritores hostiles a Luis eran profesionales, personajes mal vistos antes que célebres en su propio tiempo. Uno de los más pintorescos es el milanés Gregorio Leti, converso al calvinismo y autor de diversos panfletos contra el Papa, que en 1680 viajó a Francia y presentó un panegírico de Luis XIV, contra quien empezó a escribir cinco años después. Las famosas *Conquêtes amoureuses* se atribuyen por lo general a un noble francés, Courtilz de Sandras, que al parecer también escribió para ambas partes [52]. *Christianissimus christiandus* es obra de un periodista renegado, el inglés Marchmont Needham.

Tres importantes figuras literarias británicas añadieron detalles a la imagen hostil del rey: Jonathan Swift, Matthew Prior y Joseph Addison. Swift hizo referencias poco

elogiosas al «inquieto tirano» en un poema donde se celebraba la expedición de Guillermo III a Irlanda. Prior, que por entonces trabajaba como diplomático, distribuyó su «balada» sobre la toma de Namur a miembros del gobierno británico. La poesía, como la diplomacia, era una continuación de la guerra por otros medios. Addison, por su parte, introdujo algunas observaciones mordaces sobre Luis en sus *Diálogos sobre Medallas*, una obra aparentemente inocente, y escribió, por invitación oficial, un poema para celebrar la batalla de Blenheim [53].

Evidentemente, la campaña de propaganda contra Luis estuvo bastante menos coordinada que la campaña en favor del monarca. No era fácil que periodistas en Londres, medallistas en Nuremberg, exiliados hugonotes en la República Holandesa y críticos franceses del rey pudieran entrar fácilmente en comunicación. Curiosamente, fue la imagen oficial del rey lo que dio coherencia a sus ataques.

Para el final ha quedado la pregunta más importante y más difícil. ¿Hasta qué punto fue eficaz esa campaña? ¿Quién leía los panfletos o contemplaba las medallas? ¿Qué les parecían las críticas? La recepción de las imágenes desfavorables de Luis, así como la reacción ante las representaciones oficiales del Rey Sol, serán objeto del próximo capítulo.

XI

LA RECEPCION DE LA IMAGEN DE LUIS XIV

Etudiez la cour et connoissiez la ville.

Boileau

Hasta ahora, este libro, como anteriores estudios sobre las representaciones de Luis XIV, se ha centrado en la producción más que en el consumo, en la imagen proyectada más que en la recibida. Sin embargo, como se han percatado los historiadores de la literatura y el arte, ningún estudio sobre la comunicación puede considerarse completo si no dedica una cierta atención a la recepción del mensaje, la naturaleza del público y la forma en que ese público respondió [1].

En otras palabras, debemos estudiar no sólo «quién dice qué» sino también «a quién» y «con qué efecto», perfeccionando esta fórmula (*supra*, página 20) de modo que englobe los procesos de interpretación y utilización de mensajes para fines que no eran los previstos. En el caso de Luis XIV, al menos la documentación dedicada al público previsto es relativamente abundante, y también hay noticias documentales que constituyen muestras fascinantes de reacciones individuales.

La recepción en el país

Cabe preguntarse a quién se quería convencer con la imagen expuesta durante más de setenta años. No es probable que estuviera destinada a la masa de súbditos de Luis, los veinte millones de franceses que vivían en 1643, en 1661, o en 1715 (la población de Francia era al final del reinado más o menos la misma que al principio). Los medios utilizados por Luis no eran medios de comunicación de masas. Las medallas se distribuían en ocasiones especiales, como la inauguración del Canal de Languedoc o de la estatua de la Place des Victoires, pero no se acuñaban en gran número. Todos los parisinos podían ver los arcos de triunfo y las estatuas erigidas en su ciudad, pero pocos debían ser capaces de comprender las inscripciones latinas o al menos de descifrar la iconografía. Versalles estaba abierto a cualquier varón adulto que llevara espada, y en la entrada podían alquilarse espadas, pero sólo una minoría estaba en condiciones de hacerlo. Los apartamentos reales se abrían tres días por semana para «todas las personas de distinguida calidad» [*toutes les personnes d'une qualité distinguée*] [2].

De manera análoga, los festivales, aunque posiblemente se parecieran a la televisión moderna por su brillantez, su espectacularidad y su simultáneo atractivo para la vista y el oído, se producían para un público cortesano reducido. El *ballet de cour* era un teatro íntimo. Los panegíricos en prosa y verso se dirigían en primer lugar a un público unipersonal, el rey mismo, que tal vez los leía (o escuchaba su lectura) cuando estaban aún en forma de manuscrito, aunque a menudo los textos se publicaban posteriormente. También las *Mémoires* del rey se escribieron originalmente para un público unipersonal: el Delfín. Este documento confidencial no se publicó hasta 1806.

¿Quién, o quiénes, eran, entonces, el público? La respuesta a esta pregunta es bastante más difícil de lo que puede parecer. Para empezar, el concepto de «público» apenas estaba naciendo. Los franceses usaban frases como «el bien público», «predicar en público», etc., pero no «el público» *tout court*. El concepto de «opinión pública» no era aún conocido; la primera referencia a *l'opinion du peuple* es del último año del reinado, 1715 [3]. La frase *la voix publique*, en el sentido de «voz pública» o acaso «preferencia pública» era sólo un sustituto parcial. «Se dice que un hombre tiene para él la voz pública para decir que tiene el aplauso universal» [*On dit qu'un homme a la voix publique pour luy, pour dire, l'applaudissement universel*] [4].

Podría aducirse que faltaba el significante porque también faltaba el significado. Podría definirse al público como un grupo social, que, como una clase social, precisa autoconciencia para existir [5]. El desarrollo de los medios de comunicación estimuló esa autoconciencia. Por tanto, los fabricantes oficiales de la imagen de Luis XIV contribuyeron sustancialmente a la creación de la opinión pública en Francia. En ese sentido facilitaron la circulación tanto de las imágenes oficiales como de las extraoficiales.

Por otro lado, los medios de comunicación del siglo XVII —como los de hoy en día— estaban a su vez moldeados por las necesidades y deseos del público, o al menos por lo que los comunicadores creían que eran las necesidades y deseos del público. La imagen del monarca omnisciente y omnipotente no puede despacharse de un plumazo como si sólo fuera el producto de un círculo de propagandistas y aduladores. La analogía entre el rey-héroe francés y los héroes de otras culturas sugiere que la imagen oficial era —hasta cierto punto— expresión de una necesidad colectiva. Aunque sea pura especulación, resulta tentador sugerir que existió un vínculo entre el nacimiento del Estado centralizador en el siglo XVII y el nacimiento del culto al rey, que representaba —más aún encarnaba— el poder del centro.

Sería, desde luego, un error ver en el público y los espectadores del siglo XVII un grupo monolítico. De hecho, me permito sugerir que los publicistas de la época trataban de llegar a tres públicos concretos. Los objetivos a los que apuntaban eran la posteridad, las clases altas francesas, tanto en París como en provincias, y los extranjeros, especialmente las cortes extranjeras. Examinemos sucesivamente estos distintos grupos.

Por extraño que hoy pueda parecernos, los publicistas del rey trataban de llegar a *nosotros*, o, más exactamente, a la posteridad tal como ellos la imaginaban. Como se afirma en las memorias reales, los reyes han de dar cuenta de sus acciones «a todos los tiempos» [6]. En el borrador de una carta de Charles Perrault a Colbert la pintura y la escultura se describen como artes que, en opinión del rey, debían contribuir de manera especial a «la transmisión de su nombre a la posteridad» [7]. Una razón de la prominencia de los obeliscos en los diseños de monumentos era que simbolizaban la fama eterna. En los monumentos mismos se empleaban materiales como el mármol y el bronce para que durasen siglos. Se enterraban medallas conmemorativas de los acontecimientos del reinado en los cimientos de los edificios: en el Louvre, por ejemplo, en 1665, en el Observatorio en 1667 y en el Pont Royal en 1685 [8].

La mejor prueba del interés del gobierno por la posteridad es sin duda el esfuerzo desplegado por encontrar escritores capaces de narrar la historia oficial del reinado. Nada menos que dieciocho de los noventa escritores sobre los cuales Chapelain informó a Colbert en 1662 eran historiadores. Al menos veinte personas ocuparon el cargo o se atribuyeron el título de *historiographe du roi*, o recibieron del gobierno el encargo de escribir sobre historia (apéndice 3). El rey mismo participó en la redacción de relaciones oficiales de algunas campañas [9].

La imagen del rey se proyectaba también para consumo de sus súbditos «los pueblos sobre los que reinamos» [*les peuples sur qui nous régnons*]. En primer lugar, para los cortesanos, especialmente la alta nobleza, cuya presencia en la corte era prácticamente obligatoria. Saint-Simon cuenta que el rey se disgustó una vez con él porque había abandonado la corte sin permiso. Se daba por sentado que la alta nobleza debía acompañar al rey en la corte, con lo que se pretendía tanto alejarla de su base de poder local como deslumbrarla con la gloria del rey. Los cortesanos, varones y hembras, constituían la parte principal del público cotidiano de las obras de teatro, ballets, óperas y otras representaciones celebradas en la corte (sin olvidar el *lever* real). En ocasiones especiales su número aumentaba. Seiscientas damas y caballeros participaron en los *Plaisirs de l'Ile Enchantée* de 1664, y 1.500 en el aún más complejo *Divertissement* de 1668. Merece destacarse que las mujeres participaban en igualdad de condiciones que los hombres y más o menos en igual número.

En una famosa frase de su *Art poétique*, Boileau describía al público literario francés como *la cour et la ville*, «la corte y la ciudad» (en otras palabras, París) [10]. La corte solía mirar por encima del hombro a la ciudad, que consideraba «burguesa», expresión que empezaba a utilizarse en los años sesenta como referencia a los abogados y otros plebeyos. Por lo que se refiere al rey, parece que la opinión tradicional de que sus experiencias durante la Fronda (*supra*, página 47) lo habían predispuesto contra la ciudad no carece de fundamento. Después de la boda real y la entrada solemne en la ciudad, de la que bien pudieron ser testigos cien mil personas, los parisinos tuvieron pocas oportunidades de ver a su gobernante en carne y hueso [11]. Pasaba relativamente poco tiempo en el palacio del Louvre, y participó en relativamente pocos eventos públicos en París después del *lit de justice* de 1673 (*supra*, página 47). El rey no pisó el Hôtel de Ville hasta 1687, para demostrar que se había olvidado de la Fronda y estaba dispuesto a hacer las paces con la ciudad [12].

Pese a ello, las alabanzas a Luis llegaban a este público urbano. Los parisinos podían leer la *Gazette*, que se imprimía en el Louvre, cuando las noticias eran aún frescas. Las representaciones celebradas en la corte se repetían a menudo en París. Por ejemplo, la obra de Molière *La Princesse d'Elide* se representó primero en Versalles en mayo de 1664, como parte de los *Plaisirs*, y se repitió en el teatro del Palais Royal de París en noviembre del mismo año. En 1665, el *Alexandre* de Racine se representó en el mismo teatro, así como en el rival Hôtel de Bourgogne. En 1673, el teatro del Palais Royal se puso en manos de Lully, y sus óperas se representaron allí.

Las reales academias de literatura, pintura, arquitectura y música estaban todas en París. También lo estaba la fábrica real de los Gobelinos, que exponía sus tapices con ocasión de los más importantes festivales. John Locke, por ejemplo, los vio en la fiesta de Corpus Christi de 1677, y observó que «Luis el Grande era el protagonista de todas las piezas» [13]. Los principales teatros y la ópera estaban en París. La reconstrucción del Louvre, la construcción de los Invalides, la erección de arcos triunfales y las estatuas reales de la Place des Victoires y la Place Luis-le-Grand (Place Vendôme) estamparon la imagen del rey en la ciudad. La transformación se conmemoró con una medalla en la que rezaba la inscripción «París decorada» [ORNATA LUTETIA].

También hay pruebas de un aumento del interés oficial por el público provincial. Entre 1669 y 1695 se fundaron en Arles, Soissons, Nîmes, Angers, Villefranche y Toulouse seis academias provinciales según el modelo de la Académie Française, mientras que en Caen (que ya tenía una academia de humanidades), Montpellier y Burdeos [14] se fundaron academias científicas según el modelo de la Académie des Sciences. En 1684 se inauguró en Marsella un palacio de la ópera combinado con una academia de música, según el modelo de París. Esas instituciones, como sus modelos parisinos, se ocupaban a menudo de promover la gloria del rey. Las academias de Arles y Angers ofrecieron premios a panegíricos de Luis, la academia de Soissons organizó celebraciones para la fiesta de San Luis, y la academia de humanidades de Caen contribuyó a la erección de una estatua del rey.

Luis hizo también algunas visitas oficiales a ciudades francesas, dando así a sus habitantes la oportunidad de verlo en persona. Acudió a Reims, según la costumbre, para su coronación en 1654. Hizo una entrada oficial en Lyon en 1658. Ya en el período de gobierno personal, visitó varias ciudades, en su mayor parte recién adquiridas, entre ellas Dunquerque (1662, 1671), Lille (1671, 1680), Dijon, Besançon, Estrasburgo (todas ellas en 1683) y Cambrai (1684).

El gobierno esperaba que los acontecimientos venturosos, como las victorias o los nacimientos de nuevos miembros de la familia real, se celebraran en París y en provincias. Se enviaban mensajes a los obispos impartiéndoles instrucciones de que se cantara el *Te Deum* en sus catedrales en ocasiones adecuadas, e incluso especificando los individuos y grupos que se suponía debían asistir a la ceremonia [15].

A menudo, las celebraciones adoptaban una forma más compleja. En 1678, por ejemplo, se celebraron festejos públicos en conmemoración de la paz de Nimega en Abbeville (donde se expuso un retrato del rey), Caen, Chartres, Le Havre y Montpellier [16]. En 1682, el nacimiento del duque de Borgoña se celebró cumplidamente en las provincias, desde Rennes a Marsella, pero por encima de todo en la provincia de Borgoña y en su capital, Dijon [17]. La misma pauta siguieron los festivales conmemorativos del nacimiento de otro nieto, el duque de Anjou, en 1684, sobre todo en Angers [18]. En 1687 se organizaron festivales para celebrar la recuperación del rey de su enfermedad en Arles y otras ciudades [19]. Este tipo de celebraciones, que por lo general incluían panegíricos del rey, podían estar organizadas por el *intendant* local, por la municipalidad o por miembros de las diversas academias provinciales.

Las provincias recibían información regular sobre el rey en los periódicos, sobre todo la *Gazette* oficial y el *Mercure Galant*. El director del *Mercure* (que recibió una pensión real a partir de 1684) se dirigía a sus lectores como si todos fueran provincianos

y estuvieran ansiosos de recibir noticias de París, el rey y la corte (*supra*, página 93). El periódico se escribía en forma de cartas dirigidas a una dama de provincias, lo que demuestra un interés por las lectoras que merece recalcarse [20]. La difusión de esos periódicos oficiales es una notable muestra del creciente interés del gobierno por las provincias. En 1685, la *Gazette* de París se imprimía también en cinco ciudades provinciales (Burdeos, Lyon, Rouen, Toulouse y Tours); en 1699, su número había aumentado a veintiuno, y al final del reinado a treinta [21]. El *Mercure Galant* se imprimía también en provincias, concretamente en Burdeos, Lyon y Toulouse.

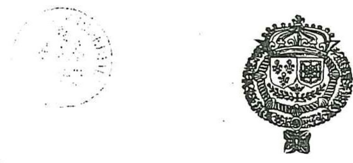
La «campaña de erección de estatuas» de los años ochenta se orientó también hacia las principales ciudades de provincias: Arles, Caen, Dijon, Lyon, Montpellier, Pau, Poitiers y Troyes. Además, se erigieron arcos triunfales en Tours, Besançon y Montpellier (todos en 1693), así como en Lille (1695). Se planeó construir arcos parecidos en La Rochelle, Marsella y Metz [22]. La distribución geográfica de esos arcos se parece a la de las estatuas ecuestres (*supra*, páginas 96-97) y las visitas oficiales. Se concentraron en la periferia, en los territorios que se habían adquirido más recientemente, disfrutaban de mayores privilegios... y se rebelaban con mayor frecuencia. El bautizo de una fortaleza en el recién conquistado Sarre con el nombre de «Saarlouis» (*supra*, página 85) fue parte de esta tendencia general.

Los famosos mensajes a las provincias de 1709, para persuadirlas de la necesidad de proseguir la guerra (*supra*, página 110), deben verse como la culminación de esa tendencia. En cartas abiertas a los gobernadores provinciales y los obispos, firmadas por Luis pero escritas por Torcy, se exponían los esfuerzos del gobierno por hacer la paz, la mala fe del enemigo y la devoción del rey a su pueblo. Las cartas se editaron en imprentas locales de toda Francia [23].

Esta descripción de las representaciones de Luis destinada al público de su país se centró, como el gobierno, en las *elites*. No es probable que las ediciones de la *Gazette* tuvieran más de 2.000 ejemplares, y su precio oscilaba entre 1 y 4 sous. Un ejemplar mensual del *Mercure Galant*, más exclusivo, costaba 25 sous en los años ochenta. Dado su costo de producción, es probable que las medallas circularan en el ámbito de un pequeño grupo, como la historia metálica oficial, un volumen *in folio* magnífico pero muy costoso [24]. Los *jetons* se distribuían en mayor número —en 1682, por ejemplo, 26.000— pero también ellos estaban destinados a una minoría de la población [25].

Esto no quiere decir que la gente común careciera de una imagen de su rey. Las visitas oficiales a las ciudades permitían cuando menos vislumbrar a Luis a todo el que quisiera hacerlo. Una relación oficial de la visita del rey a Cambrai en 1684 destaca la «extraordinaria» multitud que se congregó para contemplar al monarca mientras éste cenaba [26]. Otra oportunidad para que los franceses y francesas del pueblo pudieran ver a su gobernante cara a cara era la costumbre del toque real. Una estimación más que prudente cifraría en 350.000 el número de personas tocadas por Luis en el curso de su reinado. De ellas podría decirse que atestiguaron físicamente su fe en una realeza sagrada. No hay que olvidar, sin embargo, que los tocados por el rey recibían cada uno 25 sous, circunstancia que se publicaba con antelación (figura 66) [27].

La gente común participó también en las oraciones públicas por el éxito de los ejércitos franceses organizadas en 1672, 1687 y 1709. El mariscal Villars leyó en voz alta «a todo el ejército» la carta enviada por el rey en 1709 a los gobernadores de sus



DE PAR LE ROY,

ET MONSIEVR LE MARQVIS DE SOVCHES,

Preuoſt de l'Hoſtel de ſa Maieſté, & Grande Preuoſté de France.

ON faict à ſçauoir à tous qu'il appartiendra, que Dimanche prochain iour de Paſques, Sa Maieſté touchera les Malades des Eſcroüelles, dans les Galleries du Louure, à dix heures du matin, à ce que nul n'en pretende cauſe d'ignorance, & que ceux qui ſont attaquez dudit mal ayent à s'y trouuer, ſi bon leur ſemble. Faict à Paris, le Roy y eſtant, le vingt-ſixieſme Mars mil ſix cens cinquante-ſept. Signé, DE SOVCHES.

Leu & publié à ſon de Trompe & cry public par tous les Carrefours de cette Ville & Faux-bourgs de Paris, par moy Charles Canto Crieur Iuré de ſa Maieſté, accompagné de Jean du Bos, Jacques le Frain, & Eſtienne Chappé Jurez Trompettes dudit Seigneur, & affiché, le vingt-ſixieſme Mars, mil ſix cens cinquante-ſept. Signé, CANTO.

Figura 66. Noticia donde se publica el *toque real*, 1657. Biblioteca Nacional, París. En un anuncio de 1692 se hace referencia a los pagos a los dolientes.

provincias, como atestiguó un espía inglés [28]. Como en el período comprendido entre 1701 y 1713 ingresaron en el ejército 650.000 franceses, la institución merece estudiarse como un medio de difusión de imágenes oficiales del rey en toda la nación [29]. Las imágenes visuales del rey podían romper la barrera a la comunicación impuesta por el analfabetismo, y algunas de ellas, especialmente las estatuas, eran muy visibles. Incluso los tapices de la historia del rey se exponían algunas veces en público, por ejemplo en los Gobelinos durante la fiesta de Corpus Christi [30].

Con todo, los creadores de imagen rara vez se refieren a la gente común. Charpentier fue una excepción a la regla al recomendar el uso de la lengua vernácula en los monumentos públicos para que el *menu peuple* tuviera «por una vez el placer de participar del boato del Estado y de la gloria de su píncipe» [31]. En cualquier caso, su recomendación cayó en saco roto. En una nación de campesinos, las medidas oficiales para crear una buena imagen pública del rey se centraron en las ciudades. De hecho, es raro encontrar una estatua del rey en un pueblo. El único ejemplo que conozco es una escultura situada en Guimiliau (Finistère) donde se representa a Luis XIV como San Luis [32]. Sin duda no se debe a la casualidad que la fecha, 1675, sea también la de la rebelión de los bretones contra el rey.



Figura 67. «La recepción de la historia metálica». *Retrato del Graf von Dehn*, de Nicolas de Largillière, *c.* 1702. Herzog Anton Ulrich-Museum, Braunschweig.

La recepción en el extranjero

El público extranjero de *l'histoire du roi* no se consideraba menos importante que el nacional. En 1698, por ejemplo, Pontchartrain pidió a la Petite Académie una lista de medallas que pudieran regalarse a personajes extranjeros.

El cardenal Mazarino describió al joven Luis como «el rey más grande del mundo» [*les plus grand roy du monde*] [33] (figura 67). La frase puede parecer pura hipérbole, además de puro etnocentrismo, pero fue repetida y amplificada por los panegiristas. En una medalla acuñada para conmemorar el tratado de Nimega se representaba a Luis como «el pacificador universal» [PACATOR ORBIS], y se mostraba a la Victoria ofreciéndole un globo terráqueo. La imagen de los cuatro continentes o «los cuatro rincones del mundo» (Australia era desconocida) reconociendo la suprema-

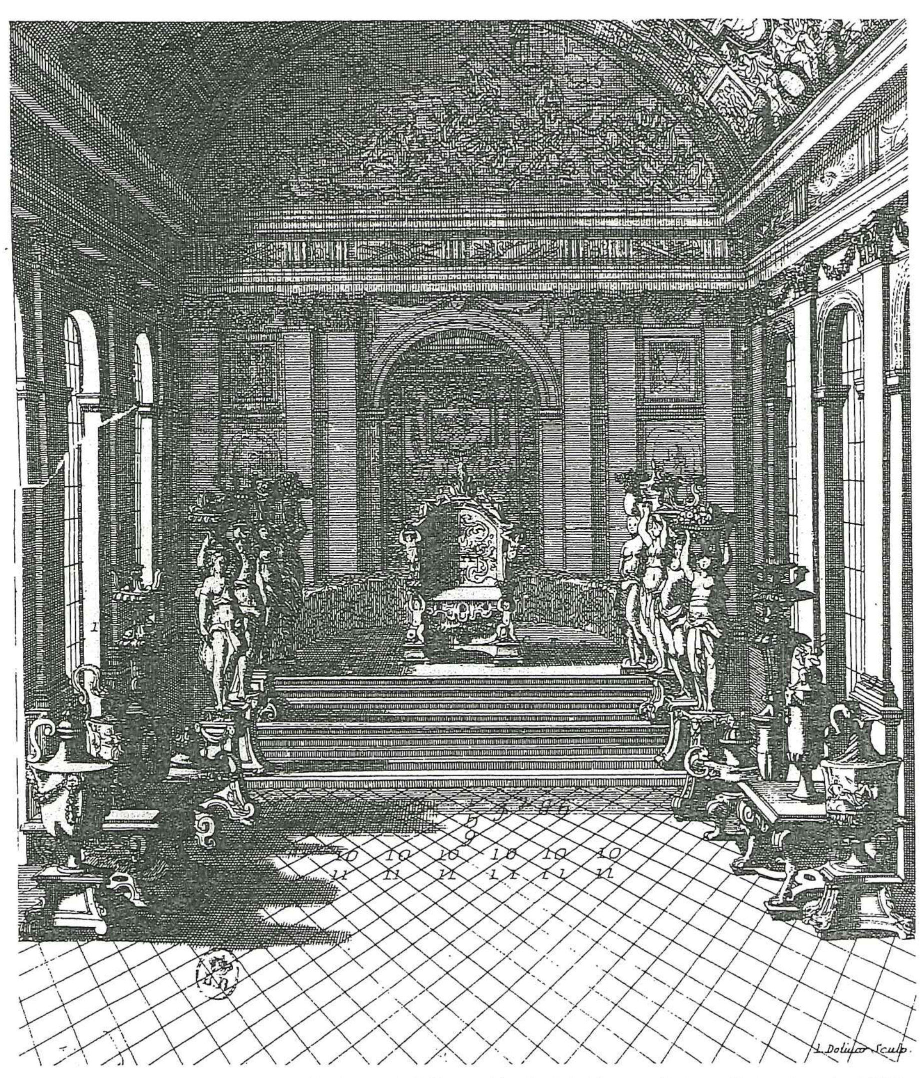


Figura 68. «El trono de plata». Grabado del Trono Real, del *Mercure Galant*, diciembre de 1686. Biblioteca Nacional, París.

cía del Rey Sol figuraba en el *Escalier des Ambassadeurs* y en otros lugares [34]. Entre las inscripciones del monumento a Luis en la Place des Victoires había una referencia a las embajadas de «naciones distantes», donde se mencionaban las de Moscovia, Guinea, Marruecos, Siam y Argelia. En un festival celebrado en Grenoble en 1701 se representó a Luis en el trono recibiendo homenaje de las naciones del mundo, incluidos los «siameses, tonquineses, argelinos, chinos, iroqueses» [35]. Los cinco ejemplos son referencias precisas a eventos del reinado.

Estas imágenes obedecían a un proyecto concreto cuyas metas se extendían mucho más allá de las fronteras europeas. La atención prestada a la embajada siamesa de 1686 (conmemorada con una medalla, página 101) y la embajada persa de 1715, en particular, son testimonio elocuente de ese proyecto [36]. A fin de impresionar a los representantes de los «despotismos orientales», como los consideraban los franceses, Luis recibió a los embajadores otomano y persa en «un trono muy elevado» [*Un Trône fort élevé*] [37] (figura 68).

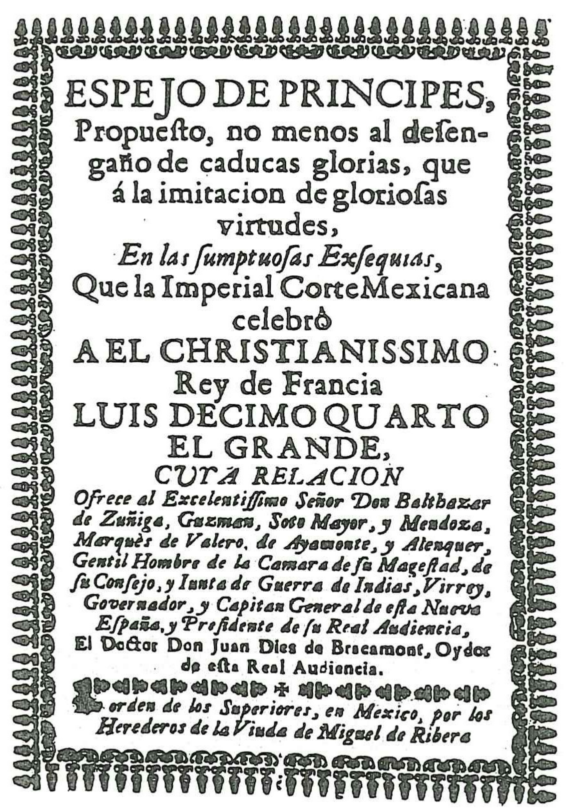
El rey tenía buenas razones prácticas (página 137) para cultivar la amistad del sultán otomano: la hostilidad al Sacro Imperio Romano generaba intereses comunes. Argel y Marruecos eran dependencias del Imperio Otomano. El bombardeo francés de 1684 (página 97) había sometido a Argel. En lo tocante a Persia, no fue el rey sino el shah quien tomó la iniciativa diplomática. Con la esperanza de obtener la ayuda de un escuadrón francés en su intento de tomar el puerto de Mascate, en el Golfo Pérsico, el Shah Hussein envió un legado a Luis en 1715.

Luis XIV tenía al menos un punto de apoyo en las Américas. La ciudad de Quebec fue fundada en 1608 por colonos franceses, y en 1663 se convirtió en la capital de la provincia de Nueva Francia. En 1686, coincidiendo con la «campaña de erección de estatuas» en las provincias francesas (*supra*, página 92), se instaló un busto del rey en la Place Royale. El gobernador francés, Frontenac, obligó a los iroqueses, que se oponían a la dominación francesa, a pedir la paz en 1696. De Quebec salió el explorador Robert de la Salle con dirección a Luisiana, una región —mucho mayor que el actual Estado de la Unión— que anexionó en 1682 y a la que dio el nombre de Luis XIV.

La muerte de Luis XIV se conmemoró incluso en la América española, dado que se trataba del abuelo del monarca reinante, Felipe V. En la catedral de México se expuso un catafalco, el arzobispo Lanciego predicó un sermón, y se publicó un panegírico del difunto rey «*Luis XIV el grande*» donde se le describía como «espejo de príncipes» [38] (figura 69).

Los contactos oficiales con el Lejano Oriente se remontaban a 1661, año en el que Luis ofreció su amistad a «los reyes de Cochinchina, Tonkín y China» [39]. El jesuita Joachim Bouvet viajó a China y entró al servicio del emperador Kangxi, que reinó de 1662 a 1722. Bouvet describió a Kangxi la grandeza de Luis. Desgraciadamente, no sabemos qué impresión causó el rey en el emperador. Juzgado conforme a criterios chinos, el monarca de veinte millones de personas debía parecer un príncipe insignificante. Sin embargo, Bouvet fue enviado de vuelta a Versalles para que describiera a Luis la corte china [40].

Estos contactos obedecían a fines religiosos, económicos y políticos. Los jesuitas eran fundamentalmente misioneros que seguían los pasos de San Francisco Javier, el



ESPEJO DE PRINCIPES,
Propuesto, no menos al desengaño de caducas glorias, que á la imitacion de gloriosas virtudes,
En las sumptuosas Exsequias,
Que la Imperial Corte Mexicana celebró
A EL CHRISTIANISSIMO
Rey de Francia
LUIS DECIMO QUARTO
EL GRANDE,
CUYA RELACION
Ofrece al Excelentissimo Señor Don Balthazar de Zuñiga, Guzman, Soto Mayor, y Mendoza, Marquès de Valero, de Ayamonte, y Alenquer, Gentil Hombre de la Camara de su Magestad, de su Consejo, y Iunta de Guerra de Indias, Virrey, Governador, y Capitan General de esta Nueva España, y Presidente de su Real Audiencia,
El Doctor Don Juan Dios de Bracamont, Oydor de esta Real Audiencia.
orden de los Superiores, en Mexico, por los Herederos de la Viuda de Miguel de Ribera

Figura 69. «Luis en el Nuevo Mundo». Portada del *Espejo de Príncipes*, México, 1715.

apóstol del Lejano Oriente, y de Matteo Ricci, fundador de la misión china. A Colbert le interesaba fomentar el comercio con Asia. Otra razón para cultivar las relaciones con aquellos reinos distantes era el deseo de difundir, y con ello ampliar, la gloria del rey.

Mucho más se hizo, sin embargo, para impresionar a las cortes europeas con la grandeza de Luis XIV. El rey dedicaba buena parte de su tiempo al ritual diplomático, incluidas las relaciones con Estados muy pequeños. Tomemos como ejemplo un mes relativamente normal. Luis residió el mes de noviembre de 1682 en Fontainebleau y Versalles. En Fontainebleau concedió dos audiencias al embajador de Saboya (con quien se estaba negociando un matrimonio real) y una a cada uno de los enviados de Hanover, y los enviados de Saboya y Baviera le presentaron sus respetos antes de partir (el *congé*). En Versalles concedió audiencia a los enviados de Wolfenbüttel y Parma, y se despidieron de él los de Hanover y Zell [41]. En ocasiones especiales, como

la muerte de la reina, los representantes del cuerpo diplomático acudían uno por uno a cumplimentarlo o, en ese caso concreto, a darle el pésame [42].

Los embajadores eran parte sustancial del público asistente a los festivales, obras de teatro, ballets y óperas de la corte. A menudo se les hacían regalos encaminados a realzar la imagen del rey en el extranjero: medallas y tapices de los eventos del reinado, volúmenes de grabados que representaban objetos de las colecciones reales, y retratos enjoyados del propio Luis. Ese tipo de regalos desempeñaba varias funciones simultáneas. Eran ejemplos de la generosidad real, difundían su imagen y podían servir también a otros fines. Parece razonable suponer que el regalo al Papa de un tapiz donde se representaba al Dux de Génova presentando sus excusas a Luis era realmente una advertencia [43].

Otro medio empleado para mejorar la reputación de Luis en otras partes de Europa era la representación dramática. En 1668, el embajador ante la corte del elector de Maguncia recibió de París instrucciones de organizar un drama musical sobre el tema de «la reciente paz» [*Pax nuperrime factum*] de Aquisgrán (*supra*, página 74). En 1682, los embajadores franceses celebraron públicamente en Venecia, Roma, Madrid, Berlín e incluso la republicana Suiza el nacimiento del duque de Borgoña [44]. En 1688, el embajador francés en Roma celebró la captura de la fortaleza de Philippsburg con una exhibición de fuegos artificiales [45].

Los textos en que se glorifica a Luis en idiomas extranjeros demuestran la importancia que se atribuía a los lectores extranjeros. Las inscripciones en monumentos y medallas se redactaban en latín, a pesar de las protestas de «modernos» como Charpentier y Desmarets, no sólo para seguir un precedente clásico sino también para comunicarse más eficazmente con la gente culta de toda Europa [46]. Algunos de los numerosos panegíricos del rey se compusieron en latín. La elección de idioma marcaba a veces una ocasión académica: por ejemplo, Jacques de La Beaune, autor de un panegírico de Luis como patrono de las artes (*supra*, página 30), era profesor en el colegio jesuita de Louis le Grand. Por otro lado, las traducciones al latín de los panegíricos (como las versiones de Charles de la Rue de las obras de Corneille) debían estar destinadas a un público no francés. Las relaciones de la coronación del rey y del famoso *carroussel* de las Tullerías circulaban también en latín [47]. Algunos de los grabados que representan *l'histoire du roi* llevan inscripciones en latín. Varios panfletos para justificar la Guerra de Devolución y la Guerra de Sucesión española se tradujeron asimismo al latín, como también se tradujo la historia metálica oficial [48].

El latín era utilizado por tantas clases de personas y para tantos fines en ese período que los textos en ese idioma no nos permiten determinar con exactitud el grupo al que estaban destinados los mensajes. Las traducciones a varios idiomas vernáculos pueden darnos una impresión más clara de los principales destinatarios previstos.

El español o castellano era el idioma de la corte de Madrid, con la que el rey rivalizó con especial intensidad en los años sesenta (*supra*, página 68). No sorprende descubrir que la apología oficial de la Guerra de Devolución (supuestamente declarada en defensa de los derechos de la reina española esposa de Luis) se tradujo inmediatamente al castellano. Llama la atención que una relación en español del famoso *divertissement* de 1668 (*supra*, página 78), la *Breve Descripción del Espléndido Banquete*, obra

de un tal Pedro de la Rosa, se publicara en esa fecha... no en España sino en París, lo que sugiere que la traducción fue inspirada por el gobierno. Aparte de los citados, los textos donde se glorifica a Luis en español son raros hasta el advenimiento de su nieto Felipe V. Las publicaciones donde se justificaba la Guerra de Sucesión española se traducían al español y se distribuían por conducto del embajador francés en Madrid [49]. El famoso retrato de Rigaud de Luis envejecido se encargó originalmente para el palacio de Felipe V en Madrid.

El idioma de la corte del Sacro Emperador Romano, otro de los principales rivales de Luis en el escenario europeo, era el alemán, por lo que no es sorprendente encontrar traducciones a ese idioma. Una de las descripciones contemporáneas de la boda real se tradujo al alemán [50]. También se tradujeron la justificación oficial de la Guerra de Devolución y la historia metálica. En 1687 se publicó en Augsburgo una traducción al alemán de la descripción de Félibien de los tapices de los Gobelinos sobre los cuatro elementos y las cuatro estaciones, descripción que comprende las alabanzas al rey [51].

Fue también en Augsburgo donde un grabador alemán, Elias Hainzelmann, realizó un grabado para celebrar la conquista real de la herejía (figura 70), recordatorio de que los europeos no eran unánimes en su crítica de la Revocación del Edicto de Nantes. Algunos folletos para justificar la Guerra de Sucesión española se tradujeron al alemán [52], y en ese período también se publicó en alemán un gran número de ataques a Luis (apéndice 3).

La traducción al italiano de las alabanzas al rey sugiere un deseo de impresionar al Papa y quizá a las cortes de Turín, Módena y otros lugares. En 1654 se publicó en italiano una descripción de la coronación del rey, y en 1660 una descripción de la boda real. Luis otorgó una pensión a Girolamo Graziani, secretario del duque de Módena, para que le glorificara. Graziani, además de escribir sonetos a las victorias del rey, difundió justificaciones francesas de la Guerra de Devolución [53]. Elpidio Benedetti, más conocido como asesor artístico de Colbert (*supra*, página 61), fue también autor de un panegírico del rey, *La Gloria de la Virtud en la Persona de Luis el Grande*, publicado en Lyon, probablemente para el mercado de exportación [54]. Otro panegírico del rey, obra de Pellisson, se tradujo al italiano. También se tradujo una serie de folletos para justificar la posición francesa durante la Guerra de Sucesión española [55].

Parece que no se desplegaron grandes esfuerzos por convencer a los ingleses o los holandeses de la grandeza del rey. En el caso de Holanda, el hecho de que la *elite* gobernante utilizara el francés lo hacía aparentemente innecesario. Con respecto a los ingleses no podía usarse el mismo argumento. Sin embargo, sólo en tiempos de la Guerra de Sucesión española se hizo un intento serio de convencer al público inglés de la justicia de la causa francesa. El enviado francés en Londres tradujo al inglés y puso en circulación una declaración de Luis en el sentido de que su «único objetivo es mantener la paz». El enviado trató también de contratar a Sir Charles Davenant para que escribiera folletos en apoyo de la causa francesa. Algunas relaciones profrancesas de operaciones militares (escritas por Donneau de Visé, director del *Mercure*) se publicaron en versión inglesa [56].



Figura 70. *Luis como conquistador de la herejía*, grabado de Elias Hainzelmann, 1686. Biblioteca Nacional, París.

Reacciones

La pregunta crucial es la más difícil de responder. ¿Cómo reaccionaron esos diversos públicos a la presentación de Luis como monarca glorioso, invencible, magnífico? Lo más que puede hacerse es dar ejemplos individuales, rostros en la multitud. Aunque no puede saberse si esas reacciones representan a los grupos a que los individuos pertenecían, su variedad, al menos, puede ser instructiva.

Podríamos empezar con los contrastes en el seno de la nobleza. El duque de Saint-Aignan, favorito del rey, trabajó duro para promover la gloria de su señor. Ofreció un premio, publicado en el *Mercure Galant*, al mejor poema en honor del rey. El mismo escribió poemas en ese sentido. Desempeñó un papel importante en la fundación de la academia de Arles, que cantaba periódicamente las alabanzas del rey, y en la erección de una estatua de Luis en la ciudad de Le Havre. De manera análoga, y a mayor escala, el duque de Feuillade, mariscal de Francia, dio impulso a la erección de la famosa estatua del rey en la Place des Victoires. De hecho, pagó la estatua, aunque el proyecto fue apoyado por el gobierno y el rey le dio el mármol. Sin embargo, como cualquier lector de sus memorias sabe, el duque de Saint-Simon criticó duramente al rey, y también la forma en que se le glorificaba (véase página 174).

En peldaños más bajos de la escala social, las reacciones corporativas, especialmente las de los jesuitas y las municipalidades, son más fáciles de documentar que las individuales. Un número considerable de jesuitas, entre ellos Jouvancy, La Beaune, Le Jay, Menestrier, Quartier y La Rue, contribuyó a la creación de la imagen real en distintos medios. Los jesuitas organizaron representaciones en alabanza de Luis en París, Lille, Lyon, Toulouse y otras ciudades. Celebraron a Luis no sólo como un monarca pío que se oponía a la herejía, sino también como conquistador y como patrono de las artes. El interés de la orden por alentar a Luis a prohibir el protestantismo apenas parece razón suficiente para justificar todo el dinero y esfuerzo invertidos en la glorificación del rey.

También las municipalidades ofrecen ejemplos de entusiasmo oficial por el rey. En 1676, por ejemplo, los cónsules de Arles erigieron un fragmento recién descubierto de un obelisco romano como monumento al rey, coronado por un sol de oro y con una inscripción latina compuesta por Pellisson. La ciudad gastó en ello 6.825 *livres*[57]. Sin embargo, un relato del siglo XVIII sugiere que en Pau la municipalidad recibió con muy poco entusiasmo la propuesta de erigir una estatua de Luis en una plaza pública[58]. Allí donde las municipalidades acogieron favorablemente la sugerencia de erigir estatuas al rey, es difícil interpretar los motivos del consejo municipal. Tanto podían estar expresando su lealtad como buscando el favor del gobierno central, o intentando mejorar la apariencia de su ciudad, glorificándose a sí mismos al hacerlo[59].

Esta forma de reinterpretación o apropiación local de los mensajes recibidos del centro es tan esquiva como fascinante, porque su éxito dependía de la ambigüedad. A primera vista, la inscripción tallada (en 1715) en la estatua de Luis en el arco triunfal de Montpellier, con su referencia a la «paz en tierra y mar» [PAX TERRA MARIQUE PARTA] parece un ejemplo clásico de hipérbole oficial. Un poco de reflexión sugiere la posibilidad de que el monumento celebrara no tanto al monarca como la Paz de Utrecht.

Por debajo de esos niveles aristocráticos y corporativos, la documentación es fragmentaria. Los inventarios de París muestran que algunos particulares poseían retratos del rey[60]. Su imagen figuraba en letreros de las tiendas de París, como la del grabador real Guillaume Vallet, «Buste de Louis XIV», o en los almacenes del Petit Pont, «au Grand Monarque»[61]. También figuraba en platos de loza barata. La manufactura de esos objetos sugiere una cierta medida de devoción popular al rey, pero es imposible medir la fuerza y magnitud de esa devoción. Todo lo que podemos hacer es citar algunos ejemplos contrastados de las reacciones de los particulares ante el rey y su culto.

El concepto de «particular» es bastante más esquivo de lo que a primera vista pudiera parecer. Por ejemplo, un tal Charles d'Aligre, abad de Saint-Riquier, encargó un retrato de Luis XIV tocando a los enfermos (figura 71). Resulta, sin embargo, que el difunto padre del abad, Etienne d'Aligre, había sido canciller de Francia y primo de otro canciller, Michel Le Tellier, el padre de Louvois. El papel que desempeñaron los administradores, sus parientes y sus clientes en la demanda de obras que glorificaban al rey merece estudiarse detalladamente.

Teniéndolo en cuenta, escojamos unos pocos rostros en la multitud. Del lado negativo, podríamos empezar con un hombre de Thouars que en 1707 tuvo que comparecer ante los tribunales por haber comentado, con brutal simplicidad, que «le roi est un bougre et un voleur». En 1709, cuando había escasez de alimentos, se produjo lo que Saint-Simon llamó una «inundación» de carteles contra el rey. Sus estatuas fueron desfiguradas, y en una carta anónima se incitaba a asesinarlo[62]. El tradicional contraste entre el buen rey y sus malvados consejeros no convencía a todos. De manera análoga, aunque con palabras más corteses, Paul-Ignace Chavatte, un pañero de Lille (ciudad recientemente incorporada a Francia) escribió en su diario comentarios desfavorables sobre el rey, criticándolo en particular por permitir a su ejército que invadiera, saqueara e incendiara sin declarar la guerra[63].

En contraste, Pierre Gaulthier, deán de Toul, también en las fronteras de Francia, dedicó «a la gloria de Luis el Grande» una galería de treinta y un estatuas. La figura central era la del rey, representado «como lo está en la Place des Victoires de París» (véase figura 36), salvo que la estatua sostenía una maza, la de Hércules, para mostrar que el rey era «un verdadero héroe, domador de naciones». Un detalle curioso y posiblemente revelador de la descripción contemporánea de la estatua es la referencia a «un petit Ange» que se dispone a coronar de laurel al rey. Cabe preguntarse cuántas de las personas que vieron la estatua de la Place des Victoires interpretaron así la figura de la Victoria[64]. En un peldaño aún más bajo de la escala social, el diario de un sacerdote rural interpretaba la Revocación del Edicto de Nantes como un caso de piedad y desinterés, y llamaba «grande» a Luis[65].

Las reacciones ante la imagen real en el extranjero se describen sistemáticamente en los informes de los embajadores venecianos, cuyos testimonios son tanto más fiables cuanto que son políticamente neutrales. Las reacciones de los ingleses —entre ellos Addison, Evelyn, Prior y Swift— son más vivas pero también más parciales. Ya se ha citado a Addison y Prior (páginas 109 y 112). John Evelyn hizo algunos comenta-



Figura 71. «Luis milagrero». *Luis XIV curando la escrófula*, de Jean Jouvenet, óleo sobre lienzo, 1690. Iglesia Abadía de Saint-Riquier.

rios desdeñosos sobre «aduladores reales como Perault, Carpentier, La Chapel [sic]» y sobre la «egregia vanidad» de la medalla representativa de la estatua de la Place des Victoires [66]. De manera análoga, un médico inglés, John Northleigh, que viajó a Francia en los años ochenta, expresó su desaprobación de las «absurdas» inscripciones en los monumentos a Luis y «la aplicación abusiva y blasfema» al rey de palabras e imágenes asociadas con Cristo (incluida «una Gloria sobre su Cabeza») [67]. La analogía entre esos comentarios y la propaganda contra Luis (páginas 138-139) es evidente. Tal vez Northleigh y Evelyn fueron persuadidos de que había que ver al rey así. Sin embargo, una respuesta no es menos genuina por el hecho de haber sido aprendida.

También, un caballero rural inglés denunciaba a Luis, en una carta privada de 1686, por su «crueldad sin parangón con sus súbditos protestantes», e incluso se alegraba de su enfermedad (es obvio que las noticias sobre la fístula viajaban deprisa): «Dicen que apesta Vivo, & su Cadáver apestará más cuando haya muerto, como apestará su memoria por toda la eternidad» [68].

Los ingleses no fueron los únicos que se escandalizaron por la forma en que se glorificaba a Luis. La corte de Viena se sintió ultrajada por la «arrogancia» del embajador francés, cuya manera de celebrar, en 1682, el nacimiento del segundo hijo del



Figura 72. *Los Suecos reinstaurados en Alemania*, de Jean Arnould, relieve, 1686. Louvre, París.

emperador fue exponer una divisa donde se reivindicaba el Imperio para Luis XIV[69]. Carlos XI ordenó a su embajador que abandonara Francia si era cierta la información de que se había representado al rey de Suecia como suplicante en un bajorrelieve del célebre monumento de la Place des Victoires (figura 72). El Gran Elector de Brandenburgo-Prusia se sintió igualmente ofendido por las representaciones humillantes de sus ríos, el Oder y el Elba[70]. Algunos habitantes de Roma se escandalizaron por las celebraciones organizadas en la embajada francesa para conmemorar la captura de Philippsburgo en 1688[71]. Según Saint-Simon, las pinturas de *l'histoire du roi* de Versalles «contribuyeron no poco a irritar a Europa contra el rey».

Sin embargo, algunas cortes extranjeras le hicieron a Luis el cumplido de imitar su estilo de autorrepresentación. Versalles especialmente se tomó como modelo.

El caso más claro de imitación fue la corte de España bajo el nieto de Luis, Felipe V. El retrato de Estado de Felipe realizado por Rigaud recuerda al retrato de Estado de Luis del mismo artista (figuras 73 y 1). La corte española se reformó con arreglo al modelo francés, y el rey se hizo más visible y accesible. Las estatuas en los jardines del palacio de Felipe en La Granja imitan a las de Versalles: Apolo, Hércules, Latona, etc. El pintor Houasse y el arquitecto Robert de Cotte trabajaron para Felipe y para Luis, y el anciano rey intervino en persona en la reconstrucción y redecoración de los palacios españoles. También Felipe fundó academias de arte, lengua e historia, apoyándose en el modelo francés[72].

En otros casos la imitación era más espontánea. Nicodemus Tessin, *surintendant des bâtiments* de Carlos XI de Suecia, la «estrella polar» del norte, había sido recibido por Luis en Versalles, había tenido contactos con Lebrun, Rigaud, Mignard y otros artistas, y tomó sus enseñanzas al pie de la letra cuando construyó el palacio real de Estocolmo[73]. Por su parte, Balthasar Neumann, cuando recibió el encargo de construir un palacio para el príncipe-obispo de Würzburg, visitó Francia en 1723 para ver «Versailie», como él lo llamaba, y presentar sus planos al arquitecto real, Robert de Cotte. No es de extrañar que la gran escalinata de Würzburg recuerde al *Escalier des Ambassadeurs* de Versalles[74].

La lista de palacios que se describen como imitaciones de Versalles es larga, y engloba desde Caserta hasta Washington. Los criterios para la descripción no son siempre fáciles de establecer[75]. En cualquier caso, el palacio del sol no es sino una parte de la imagen de Luis XIV. Por consiguiente, tal vez sea más útil estudiar tres cortes que consideraron a Luis ejemplar en más de un aspecto: Londres, San Petersburgo y Viena.

Carlos II tomó a Francia por modelo cuando fundó la *London Gazette* en 1665, el Observatorio Real en 1675 y el Hospital de Chelsea (el *Invalides* inglés) en 1681. Curiosamente, Guillermo III, el enemigo de Luis, lo imitó aún más a conciencia que su pensionado Carlos. Guillermo contrató al aquitecto hugonote Daniel Marot, obligado a abandonar Francia tras la Revocación, para que contribuyera a la reconstrucción del palacio de Het Loo, incluyendo una réplica del *Escalier des Ambassadeurs* de Versalles. Los hechos militares de Guillermo, como los de su adversario, se conmemoraron en una historia metálica, *L'histoire métallique de Guillaume III* (1692)[76] (figura 74). En otras palabras, algunas de las personas que se oponían más firmemente a Luis estaban lo suficientemente impresionadas por su imagen como para seguir su ejemplo.



Figura 73. «Luis como modelo». *Retrato de Felipe V*, de Hyacinthe Rigaud, óleo sobre lienzo, *c.* 1700. Louvre, París.



Figura 74. «Otro rival real». Frontispicio grababo de la *Histoire de Guillaume III*, de Nicolas Chevalier, 1692. British Library, Londres.

Entre los particulares, Joseph Addison, que no era ni mucho menos amigo de Luis, recomendó la fundación de una Academia de Inscripciones sobre el modelo de la petite académie. El primer duque de Montagu, partidario de Guillermo III, contrató a un arquitecto francés para que diseñara Montagu House en Londres, y a un pintor francés (Lafosse, uno de los pintores preferidos de Luis XIV) para decorarla. Su casa rural, Boughton, en Northamptonshire, según Nikolaus Pevsner «acaso el edificio de aspecto más francés del siglo XVII inglés», se describía en la época como «concebido sobre el Modelo de Versalles, con Alas laterales, excelentes Avenidas, Vistas y Perspectivas» (figura 75). Los años que pasó como embajador en Francia habían influido en el gusto de Montagu[77].

Pedro el Grande estuvo en Francia en 1717 y visitó Versalles y la Academia de Inscripciones. De regreso a casa envió a la Academia la inscripción para su monumento ecuestre en San Petersburgo[78]. También el zar fundó un diario oficial sobre el modelo de la *Gazette*, una fábrica de tapices sobre el modelo de los Gobelinos, y una aca-

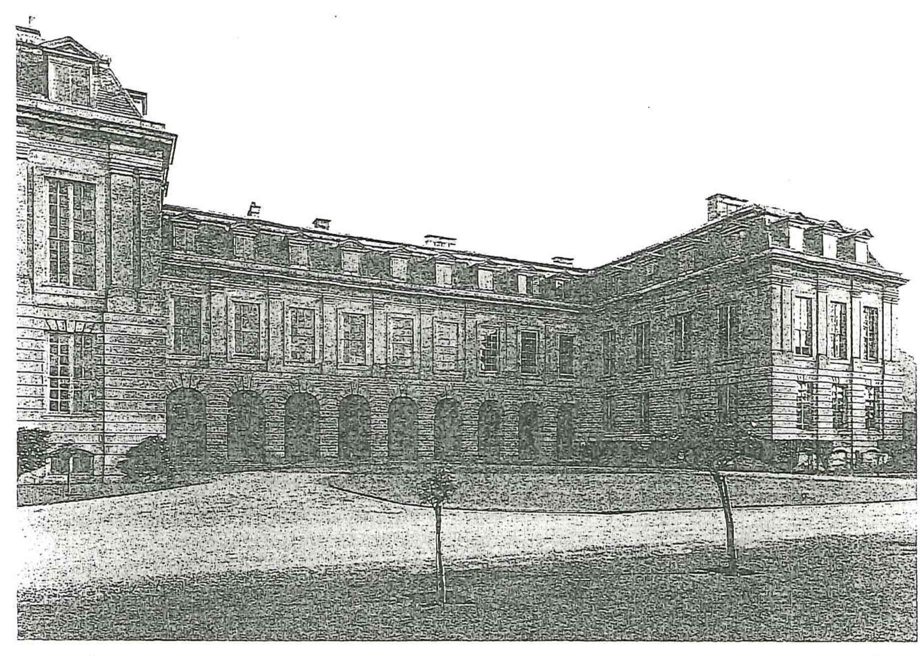


Figura 75. «Un Versalles inglés». Boughton House, Northamptonshire, exterior, *c*. 1690-1700.

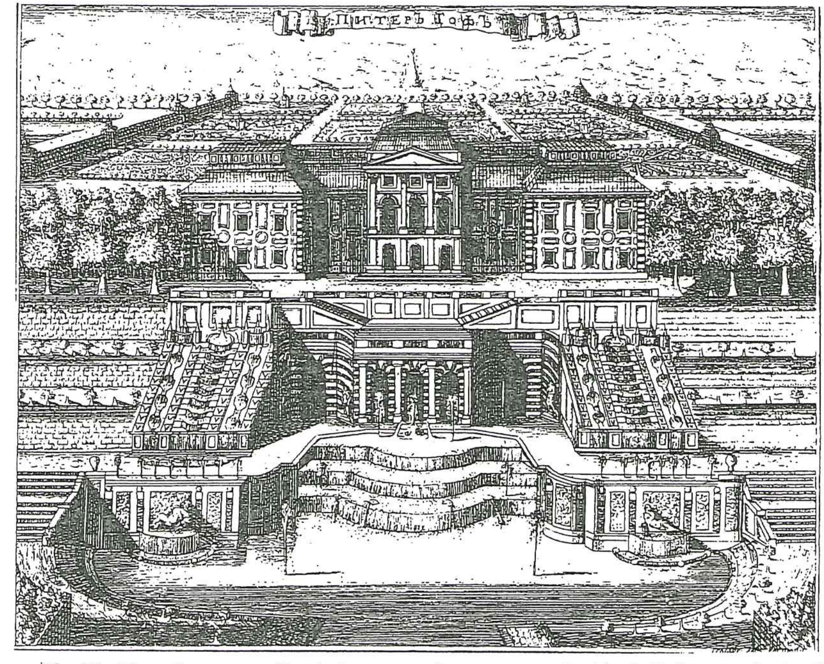


Figura 76. «Un Versalles ruso». *Peterhof con cascadas*, proyecto de Alexis Zubov, grabado, 1717.

demia de ciencias sobre el modelo de la Académie des Sciences. Su palacio de Peterhof en San Petersburgo (figura 76) puede verse como un nuevo Versalles, por sus funciones cuando no por su apariencia, teniendo en cuenta que aun ateniéndose a los criterios rusos en materia de distancia estaba bastante lejos de Moscú. Peterhof fue diseñado en parte por J. B. A. Le Blond (alumno de Le Nôtre, el creador de los jardines de Versalles), y entre otras cosas tenía una gruta y una zona llamada «Marly»[79]. También los *appartements* de Luis tuvieron su equivalente ruso en las asambleas de San Petersburgo, aunque éstas obedecían a un propósito bastante distinto: enseñar modales occidentales a la aristocracia rusa.

La corte de Viena siguió aún más de cerca el ejemplo francés[80]. El emperador Leopoldo I (figura 77), que reinó de 1658 a 1705, no era sólo rival de Luis XIV, sino también su cuñado (por su matrimonio con la infanta Margarita Teresa, hermana menor de María Teresa). También Leopoldo era aficionado a la música, y el ballet y la ópera florecieron en su corte, donde la representación más notable fue «La Man-

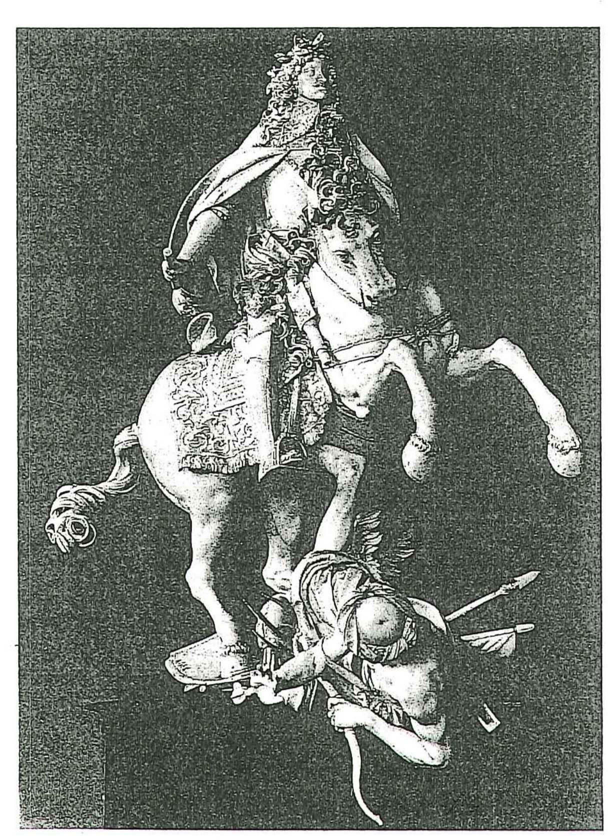


Figura 77. «El rival de Luis». *El Rey Leopoldo I como Conquistador de los Turcos,* de Matthias Steinl. Kunsthistorisches Museum, Viena.



Figura 78. *El emperador Leopoldo como Apolo,* de Christian Dittmann y Georg von Gross, grabado, 1674. Bildarchiv, Nationalbibliothek, Viena.

zana de Oro» [*Il pomo d'oro*], una magnífica producción de 1668 en la que Júpiter y Juno representan al emperador y su esposa[81].

El estilo de gobierno de Leopoldo era por lo general más sobrio que espléndido. Oficialmente se le aplicaba el adjetivo de «Modesto», y el dormitorio imperial era ciertamente modesto comparado con el dormitorio real de Versalles. El término «grande» no se le aplicó en vida, sino sólo después de su muerte, en 1705. La contratación por Leopoldo de historiadores oficiales (los nobles italianos Galeazzo Gualdo Priorato y Giovanni Baptista Comazzi) y su reconstrucción de su palacio de Viena, el Hofburg, son ejemplos normales de la clase de patrocinio que se esperaba de los principios de la época. Incluso las comparaciones entre Leopoldo y el emperador Constantino o el dios Apolo (figura 78) eran lo bastante habituales como para no tener que interpretarse como reacciones a la imagen de Luis XIV.

Por otro lado, el *carrousel* escenificado en Hofburg en 1667 puede verse como reacción ante el celebrado en las Tullerías cinco años antes, y la fundación de un hospital militar en Viena se inspiró en los Invalides. Asimismo, el encargo a J. B. Fischer von Erlach de construir un nuevo palacio en Schönbrunn, en las afueras de Viena (figura 79), fue seguramente una reacción ante Versalles, tanto más clara cuanto que el primer proyecto para el palacio coincide con el estallido de la Guerra de la Liga de Augsburgo. De hecho, una medalla acuñada en 1700 por un tal I. V. Wolfgang pre-

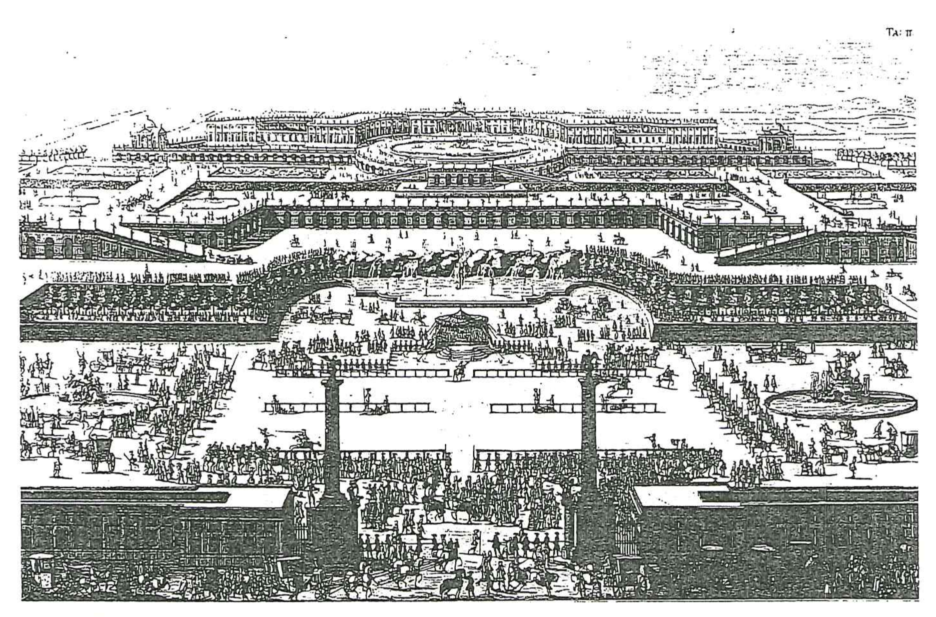


Figura 79. «Un Versalles austriaco». *Primer proyecto del palacio de Schönbrunn*, de Joseph Bernhard Fischer von Erlach, grabado de Johann Adam Delsenbach según un dibujo del arquitecto, *c.* 1700. Bildarchiv, Nationalbibliothek, Viena.



Figura 80. «Un Versalles austriaco». *Schönbrunn como palacio del sol*, de I. V. Wolfgang, medalla, 1700. Kunsthistorisches Museum, Viena.

senta Schönbrunn como el palacio del sol (figura 80). Podría, por tanto, hablarse de una «guerra de imágenes» o del arte como continuación de la guerra por otros medios [82]. El medio elegido fue en definitiva un homenaje, no por involuntario menos cierto, a Luis como modelo.

La presentación oficial del primogénito y sucesor de Leopoldo, José I, que reinó de 1705 a 1711, fue aún más parecida a la de Luis XIV. La elección de José como Rey de Romanos en 1690 se celebró con una entrada triunfal en Viena. Se le aclamó como un «nuevo sol», y se le representó como Apolo en el techo del comedor de Schönbrunn. Su sarcófago se decoró con relieves conmemorativos de cuatro victorias sobre los franceses, incluido uno de la batalla de Ramillies. Hasta en la tumba siguió compitiendo con Luis [83].

XII

LUIS EN PERSPECTIVA

Qu'eût dit Louis XIV si on lui avait prouvé qu'en touchant les écruelles il prenait modèle sur un chef polynésien?

Reinach [1]

En este libro he tratado de describir la formación gradual de la imagen de Luis XIV en el curso de su reinado, y de determinar el público al que estaba destinada y la forma en que fue recibida. Para concluir el estudio me gustaría situar esa imagen en una perspectiva comparativa. Voy a intentar tres tipos de comparación. En primer lugar, entre Luis y otros gobernantes de su tiempo. En segundo lugar, con gobernantes de períodos anteriores, sobre todos aquellos que el rey y sus consejeros, artistas y escritores conocían mejor. Finalmente, volviendo a uno de los temas del capítulo introductorio, confrontaré la imagen de Luis XIV con las de algunos jefes de Estado modernos.

Luis en su tiempo

Luis XIV no fue el único gobernante de su época que prestó atención a las formas de autorrepresentarse. Así como otros compitieron con él, también él compitió con otros, aprendió de ellos y se definió por contraste con ellos. Aunque Luis no imitó a Leopoldo tanto como Leopoldo a él, sí le envidió el título de emperador (y de hecho trató de obtenerlo en la elección imperial de 1658).

Como otros reyes de principios de la edad moderna, Luis intentó, especialmente a partir de 1648, presentarse como igual al emperador, y presentar su reino como un imperio [2]. Por ejemplo, en la reseña oficial de la entrada de 1660, la famosa frase de la *Eneida* de Virgilio, «He dado un imperio sin límites» [*imperium sine fine dedi*] se aplicó a los reyes de Francia, a quienes se presentaba como sucesores de los emperadores romanos. La reivindicación se formuló más explícita y plenamente en 1667 en la publicación de Aubéry sobre los derechos de Luis al imperio (*supra*, página 73) [3].

Muchas referencias aparentemente intrascendentes a Luis refuerzan esa reivindicación. Por ejemplo, Vertron, uno de los historiadores reales, compuso una inscripción que se refería a Luis como «emperador de los francos» [IMPERATOR FRANCORUM] [4]. Las frecuentes referencias a Luis como «augusto» o como el más grande

monarca del mundo deben entenderse como formas de apoyar reivindicaciones políticas concretas y no sólo como una forma general de glorificación. Lo mismo cabe decir de su uso del tradicional símbolo imperial, el sol, para dar a entender que hay un supremo gobernante en la tierra como hay un sol en los cielos.

Para situar la fabricación de Luis XIV en una perspectiva histórica es necesario remontarse a fechas anteriores a 1660, o incluso a 1643. En la generación anterior a la suya hubo dos reyes especialmente importantes para Luis como ejemplos dignos de emulación y superación: uno era su padre, Luis XIII, y el otro su tío y suegro, Felipe IV.

Felipe IV prestaba considerable atención a su imagen publica. El término «imagen» es especialmente aplicable a un rey que impresionaba a personajes extranjeros como el embajador francés por su capacidad de permanecer prácticamente inmóvil, «como una estatua de mármol», sin mover más que los labios, cuando aparecía en público [5]. De hecho, Felipe no hacía muchas de esas apariciones. El rey participaba en rituales religiosos y diplomáticos y a veces salía en un carruaje, pero prefería no dejarse ver. Sólo comía en público una vez por semana.

Esa forma de representar el papel real no era exclusiva de Felipe IV, sino propia de la tradición española, con arreglo a la cual una serena dignidad, lo que se llamaba «sosiego», era una cualidad muy apreciada. La gravedad y la sobriedad no deben tomarse por falta de interés por la autopresentación; el número de retratos del rey que han llegado a nuestros días son prueba elocuente de ese interés. La atención con que revisaba el protocolo oficial [*etiqueta*] pone igualmente de manifiesto el interés de Felipe por los rituales cortesanos. Por consiguiente, la inmovilidad y virtual invisibilidad del rey deben considerarse parte integrante del teatro de la corte. El que por lo general no pudiera verse a Felipe era un forma de hacer más deslumbrantes sus apariciones en público [6].

El término «deslumbrante» puede parecer inadecuado para un monarca tan sobrio como Felipe IV, que generalmente vestía (como su abuelo Felipe II) en colores oscuros, especialmente a partir de la mediana edad, y llevaba un simple cuello [la *golilla*] en lugar de las espléndidas golas que habían estado de moda en la corte (figura 81). Sus retratos por Velázquez son igualmente sobrios e impresionan por su modestia [7].

De todas formas, se comparaba a Felipe con el sol y se le llamaba «el rey planeta». También se le llamó en vida «Felipe el Grande». En 1640 se erigió en la Plaza de Oriente de Madrid una espléndida estatua ecuestre del rey, obra del escultor italiano Pietro Tacca. Felipe no se oponía a gastar una buena cantidad de dinero a fin de aparecer en público en un entorno magnífico. Durante su reinado, en los años treinta, se construyó en las afueras de Madrid un nuevo palacio, el Buen Retiro, a un costo de unos dos millones de ducados, que entre otras cosas tenía un magnífico salón del trono, la Sala del Reino [8]. También durante el reinado de Felipe, en los años cuarenta, se enriqueció el palacio del centro de Madrid, el Alcázar, con su magnífica Sala de Espejos (figura 82), que había de ser escenario de las audiencias reales. Allí se recibió a los delegados franceses durante las negociaciones que precedieron al matrimonio de Luis XIV [9].



Figura 81. «Un modelo para Luis como conquistador». *Felipe IV a caballo*, de Diego Velázquez, óleo sobre lienzo. Prado, Madrid.

Felipe nombró a Velázquez pintor de corte, y le encargó la decoración de los palacios reales. De hecho, «decoración» no es un término suficientemente fuerte, porque las pinturas en los salones de Estado transmitían mensajes políticos. En la Sala de Espejos de Madrid había un cuadro de Rubens que representaba a Felipe IV como Atlas, con el globo terráqueo sobre los hombros, en referencia a las aspiraciones de los Habsburgo a un imperio mundial. El tema imperial se reforzaba con el famoso retrato ecuestre de Carlos V por Tiziano, situado en la misma sala, junto con retratos de emperadores romanos [10]. En la Sala del Reino del Buen Retiro había cinco retratos ecuestres de Velázquez y diez escenas de la vida y trabajos de Hércules (el antepasado mítico del rey), obra de Zurbarán. Había también doce representaciones de las principales victorias del reinado de Felipe, especialmente la *Rendición de Breda*, de Velázquez, y la *Recuperación de Bahía*, de Juan Bautista Maíno (figura 83) [11]. El rey podía vestir con simplicidad, pero su residencia tenía que ser fastuosa.



Figura 82. «Un modelo para la Grande Galerie». *Carlos II de España en la Sala de Espejos de El Escorial*, de Juan Carreño de Miranda, óleo sobre lienzo. Prado, Madrid.

El principal ministro de Felipe, el Conde Duque de Olivares, comparte con el rey, tan amante del arte, y con su pintor de corte la responsabilidad de la fabricación de la imagen real. Como su contemporáneo Richelieu, Olivares era consciente de la importancia política de las pinturas, folletos, historias, poemas y obras de teatro. Encargó al poeta Quevedo (entre otros) folletos y dramas sobre temas concretos, y para glorificar al rey nombró historiador de la corte al noble italiano Virgilio Malvezzi [12]. Olivares esperaba compartir su gloria. En la *Recuperación de Bahía*, Maíno glorifica no sólo al victorioso comandante y a su monarca, sino también al ministro. Ni siquiera Mazarino, cuyas alabanzas se cantaron en la entrada solemne de 1660 (página 50), llegó tan lejos. Olivares aparece también en segundo plano en un retrato de Velázquez del heredero del trono, el príncipe Baltasar Carlos. El hecho de que el ministro desapareciera en una copia del cuadro realizada después de su caída en desgracia [13] da medida del significado político de esa aparición.

Luis XIV, que tenía una madre española y una esposa española, estaba muy al



Figura 83. *La recuperación de Bahía*, de Juan Bautista Maíno, *c.* 1633. Prado, Madrid.

tanto de las formas monárquicas de Felipe IV. En el curso de las negociaciones que precedieron a la boda de Luis, el embajador francés visitó los apartamentos reales en el Alcázar. Luis tuvo en 1660 la oportunidad de reunirse con su tío (página 50, véase figura 21).

Como pone claramente de manifiesto el conflicto de precedencia de 1661, el objetivo de Luis era superar a Felipe. Su método era la imitación, en el sentido renacentista del término: emular un modelo a fin de mejorarlo. Aunque nunca pemitió que Colbert llegara a convertirse en un Olivares, Luis tuvo a su propio Velázquez en la persona de Charles Lebrun, que era el conservador de la colección real y compraba obras de arte para el rey en todos los rincones de Europa [14]. Versalles se parecía al Buen Retiro tanto en su concepción —un palacio en las afueras de la capital— como en su decoración con pinturas de victorias reales. La Galerie des Glaces, por su parte, emulaba —y superaba— el ejemplo de la Sala de Espejos del Alcázar. Los rituales cotidianos de Versalles, tanto más formales que los de la corte de Luis XIII, deben algo al precedente español. Parece que los cortesanos franceses se interesaron por el estilo español: lo cierto es que entre 1684 y 1702 se publicaron al menos ocho ediciones en francés de la guía para la supervivencia en la corte del español Baltasar Gracián. Luis era, probablemente, menos accesible y menos visible que sus predecesores

inmediatos. Así opinaba, por lo menos, Saint-Simon, que criticaba «la idea de hacerse más venerable hurtándose a los ojos de la multitud» [*l'idée de se rendre plus vénérable en se dérobant aux yeux de la multitude*] [15].

La imagen oficial del rey resaltaba su accesibilidad. Las memorias reales contrastan expresamente el estilo monárquico francés con los de las «naciones» —obviamente España— donde «la majestad de los reyes consiste en gran parte en no dejarse ver» [*où la majesté des rois consiste pour une grande partie, à ne se point laisser voir*] [16]. El jesuita La Rue felicitó a los habitantes de las provincias conquistadas a España porque a partir de ese momento podrían ver a su monarca [17]. Algo parecido se afirmó en uno de los sermones funerarios en memoria de Luis, en el que se decía que el difunto rey había sido «muy distinto de esos reyes misteriosos que se esconden para hacerse respetar» [*bien différent de ces rois mystérieux, qui se cachent pour se faire respecter*] [18]. Desde luego, Luis aparecía en público mucho más que Felipe. Su estilo de autorrepresentación era majestuoso, pero también comunicativo. Cuando instituyó la costumbre de los *appartements* en Versalles, él y la reina visitaban las mesas de juego e incluso participaban en ellas, honrando así a sus súbditos (como inmediatamente destacaría el *Mercure Galant*) con su familiaridad [19]. El estilo de Luis podría describirse como un término medio entre la rígida formalidad española y el estilo, más popular, de otros reyes del siglo XVII, especialmente Christian IV de Dinamarca y Gustavo Adolfo de Suecia, a quienes gustaba hablar con sus súbditos en la plaza del mercado. Ya se ha sugerido (véase página 39) que el famoso retrato de Luis por Rigaud trata de lograr ese equilibrio entre formalidad e informalidad. Tanto la exhibición de atributos reales como la postura relajada del rey son rasgos que los retratos reales españoles evitaban cuidadosamente.

El contraste entre Luis y Felipe pudo deberse a diferencias de temperamento, pero también debe explicarse en términos de tradición política y cultural. La sobriedad de Felipe, como la del emperador Leopoldo (*supra*, páginas 164 y 165), era el estilo de los Habsburgo. Podría aducirse que una familia que reinaba desde el siglo XIII tenía tal legitimación genealógica que no necesitaba mucha glorificación por otros medios. Luis sólo era, en contraste, rey de Francia de tercera generación (aunque un Borbón anterior había sido rey de Navarra). De ahí que los retratos de Luis tuvieran que ser más llamativos y más heroicos. Luis necesitaba más estatuas ecuestres y más medallas que Felipe o Leopoldo. El gobierno francés también utilizó la imprenta mucho más que los Habsburgo. En ese sentido, como en otros, seguía el modelo del gobierno de Luis XIII y el Cardenal Richelieu.

Richelieu, junto con dos de sus asistentes, el fraile capuchino Père Joseph (para literatura) y el *intendant* Sublet des Noyers (para arquitectura y pintura), había hecho mucho por amarrar a los artistas y escritores al carruaje del Estado, con objeto de presentar una imagen favorable del rey y su gobierno. A esos efectos creó en 1634 la Académie Française, un grupo de cuarenta personas nombradas con arreglo a diversos criterios literarios y políticos [20]. A solicitud de Richelieu, el noble Jean-Louis Guez de Balzac, miembro de la academia, escribió un tratado sobre *El Príncipe* en el que se presentaba a Luis XIII como gobernante ideal. Se escribieron algunos folletos para justificar la política del gobierno frente a los críticos interiores y exteriores. Uno de ellos, obra del sieur de Fancan, tenía un título adecuado, *La voix publique* [21]. En 1631 se fundó un periódico oficial, la *Gazette* semanal, impresa en el Louvre y dirigida por un cliente de Richelieu, Théophraste Renaudot [22].

La historia del rey fue narrada por una serie de historiadores oficiales, como Charles Sorel (más conocido como escritor de novelas), Pierre Matthieu, autor de *Les merveilles de Louis le Juste* (1627), y Scipion Dupleix, cuya *Histoire de Louis le Juste* (1635) también presentaba el reinado como una sucesión de «maravillas» y comparaba al rey con César, Clodoveo, Carlomagno y San Luis [23]. Merece destacarse la utilización del título de «Justo» en vida del rey. De manera análoga, el poeta Malherbe se dirigió en una oda a Enrique IV llamándole «Henri le Grand».

El gobierno también prestó atención a los espectáculos y las artes visuales. Luis XIII era aficionado a la música y la danza, y el *ballet de cour*, como el teatro, floreció en su reinado. La función política de algunas de las representaciones del período es evidente, como en el caso del ballet *La prospérité des armes de France* (1640), obra de Jean Desmarets, miembro fundador de la Académie Française.

El rey mostró poco interés por la exhibición visual, pero no así su madre y Richelieu. Fue la reina María de Médicis quien llamó a Rubens a París en 1622 para que pintara un ciclo de veinticuatro cuadros del reinado de Enrique IV y de la Regencia, escenas de la historia contemporánea combinadas con alegorías que son tal vez el precedente más cercano de las imágenes de Luis XIV realizadas por Lebrun para la Grande Galerie de Versalles (figura 84). La reina encargó también una estatua ecuestre de su esposo Enrique IV al más importante escultor de Florencia (incluso de Europa) de la época, Giambologna, y Richelieu encargó el famoso monumento ecuestre de Luis XIII que se erigió en la Place Royale de París.

El interés del cardenal por la pintura ofrece aún menos dudas. Llamó de vuelta a Francia a Simon Vouet y Nicholas Poussin y trató de atraer también a artistas italianos. Por lo que se refiere a los grabados, el flamenco Jacques de Bie dedicó a Luis XIII su obra *La France metallique* (1634), una historia de los reyes de Francia en medallas, que sin duda contribuyó a inspirar la historia metálica de Luis XIV.

De hecho, cuando bailaba en el *ballet de cour*, el joven Luis XIV estaba siguiendo los pasos de su padre, tal vez incluso más aficionado que él a la música y la danza. El famoso *carrousel* de 1662 tenía un precedente en el *carrousel* de 1612. También son claras las analogías entre el programa de Richelieu en los años treinta y el programa de Colbert en los años sesenta. De hecho, hubo una estrecha relación y una continuidad entre ambos. La suntuosa publicación oficial *Los Triunfos de Luis el Justo*, en la que participaron historiadores, artistas y poetas (entre ellos Corneille), se proyectó en vida del rey, aunque no se publicó hasta 1649 [24].

Mazarino, que fue cliente de Richelieu y patrono de Colbert, y con él todo un grupo de escritores, colmaron la laguna entre los años treinta y los años sesenta. Jean Chapelain, por ejemplo, fue cliente de Richelieu antes de convertirse en asesor de Colbert. Bourzeis fue asistente literario de Richelieu hasta que entró en la petite académie. Desmarets sobrevivió lo suficiente para escribir panegíricos de las campañas de Luis XIV en los años sesenta y setenta (*supra*, página 77). Cuando Colbert contrató al señor de Chantelou para que acompañara a Bernini en su visita a Francia, estaba siguiendo el precedente de Sublet des Noyers y Richelieu, que habían enviado a Chantelou a Roma para que trajera de vuelta a Poussin.

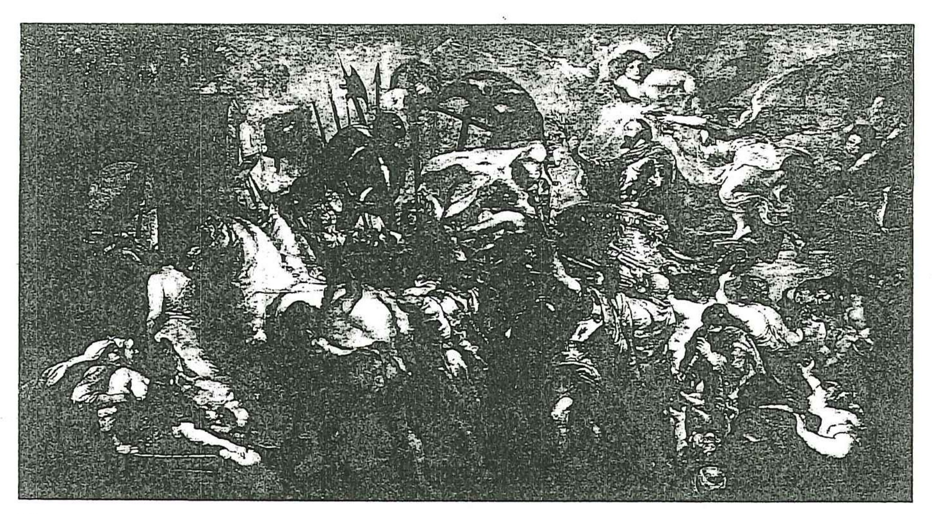


Figura 84. «Un modelo para Luis triunfante». *Entrada triunfal de Enrique IV en París*, de Pedro Pablo Rubens (detalle), *c.* 1625. Florencia, Uffizi.

Precedentes

Un intento de situar la imagen de Luis XIV en su perspectiva histórica no puede limitarse a Francia y España o detenerse a principios de siglo XVII. Podríamos empezar por resaltar que un embajador inglés, Sir George Carew, ya había atribuido a Enrique IV la célebre estrategia, después atribuida a Luis, de obligar a la alta nobleza a acudir a Versalles con objeto de debilitarla. Era «Para que vivan en la corte; de modo que no practiquen en otros lugares; y allí, por el juego, y otros derroches, se empobrecen» [25].

En algunos aspectos, la corte de Luis XIV se parece más a la corte de los reyes Valois que a la de su padre y su abuelo. Francisco I fue un generoso patrono de las artes y la literatura, y como tal se le presentó en su propio tiempo. Se le comparó con Constantino y Carlomagno, y se le representó vestido con armadura romana. Se le honró con una estatua ecuestre y un arco triunfal a la manera romana, aunque esas construcciones no duraron más que los festivales de los que fueron parte [26]. Enrique III, que recibió el apelativo de rey sol, bailaba en *ballets de cour*, y mantuvo una academia. También designó un Gran Maestro de Ceremonias e hizo más complejo y formal el ritual cortesano (incluidos el *lever* y el *coucher*) [27]. No es probable que Luis y sus maestros de ceremonias desconocieran ese precedente [28]. La relación entre otros rituales públicos de los reyes franceses del siglo XVI y los de Luis XIV es bastante menos clara [29].

La influencia de las tradiciones renacentista y barroca italianas en Francia fue enorme en casi todos los medios donde se representaba al rey. La «conexión italiana», como podríamos llamarla, es un aspecto evidente del patrocinio de las artes

por el cardenal Mazarino (*supra*, página 52). Había aprendido a ser patrono en Roma, en el círculo del Papa Urbano VIII, y era propenso a favorecer a los italianos. Contrató a un italiano, Francesco Buti, como su asesor artístico en París, mientras Elpidio Benedetti y Luigi Strozzi le mantenían en contacto con Roma y Florencia. Llevó a Francia a cantantes, compositores, pintores y escenógrafos italianos (Giacomo Torelli y Gaspare y Carlo Vigarani).

Una conexión italiana específica que merece especial atención es el eje París-Módena. Francesco d'Este, duque de Módena, siempre demostró un gran interés por las artes. Para mejorar su palacio consultó a Bernini, a quien encargó un busto suyo, y contrató a a Gaspare Vigarani como arquitecto y superintendente de los festivales de corte. El duque también cultivó las relaciones con la corte de Francia. Viajó a París en 1657, propuso a su hija como esposa de Luis XIV, y él mismo contrajo matrimonio con una sobrina de Mazarino [30].

El rey de Francia siguió en diversas formas el ejemplo del duque. Gaspare Vigarani fue convocado a París en 1659 y diseñó los arcos para la entrada real en la ciudad del año siguiente, mientras que su hijo pasó veinte años diseñando máquinas para *fêtes* reales. El secretario del duque, Girolamo Graziani, recibió una pensión de Luis XIV en los años sesenta y escribió panegíricos del «Hércules francés» (*supra*, página 58). El hecho de que tanto Francisco I como Luis XIV pidieran consejo a Bernini para modificar sus palacios y realizar sus bustos no fue probablemente una coincidencia.

Como demuestran esos ejemplos, la conexión italiana sobrevivió a Mazarino. Recibió nuevo impulso con la fundación de la Academia Francesa de Roma (1666), donde podían estudiar artistas jóvenes. De hecho, la costumbre de estudiar en Italia, y más especialmente en Roma, ya se había establecido antes de institucionalizarse. Lebrun había vivido cuatro años en Roma, de 1642 a 1646. También Girardon estuvo en Roma en los años cuarenta, y Mignard residió allí más de veinte años (1635-1657).

Italia tenía mucho que ofrecer a los artistas al servicio de Luis XIV. En Roma podían observar cómo se utilizaban obeliscos para transformar espacios urbanos en monumentos dedicados a los papas. En Venecia, el uso de pinturas históricas en el Palacio del Dux como medio de glorificar al régimen. En Florencia, la sucesión de salones —asociados con los planetas— del Palazzo Pitti (figura 85), residencia de los Grandes Duques de Toscana, parece verdaderamente un modelo para Versalles [31]. Esos salones fueron decorados por Pietro da Cortona entre 1637 y 1647, con una combinación de escayola, dorados y frescos que glorificaban a la familia Médicis. El ejemplo era tanto más apropiado cuanto que Luis XIV tenía una abuela Médicis.

Un anterior Gran Duque de Toscana, Cosimo de Médicis, fue muy probablemente un modelo para Luis XIV o para sus consejeros. Cosimo, que gobernó de 1537 a 1574, convirtió su Gran Ducado en una monarquía absoluta en miniatura. Gobernaba un Estado con menos de una veinteava parte de la población de Francia bajo Luis XIV. Cosimo era hijo de un capitán mercenario que accedió al gobierno de Florencia tras el asesinato de Alessandro de Médicis, que no dejó hijos. Su falta de legitimidad le hizo más consciente aún de la utilidad política de las artes para crear una buena imagen pública.

Cosimo, por ejemplo, erigió una columna en la Piazza Santa Trinità de Florencia

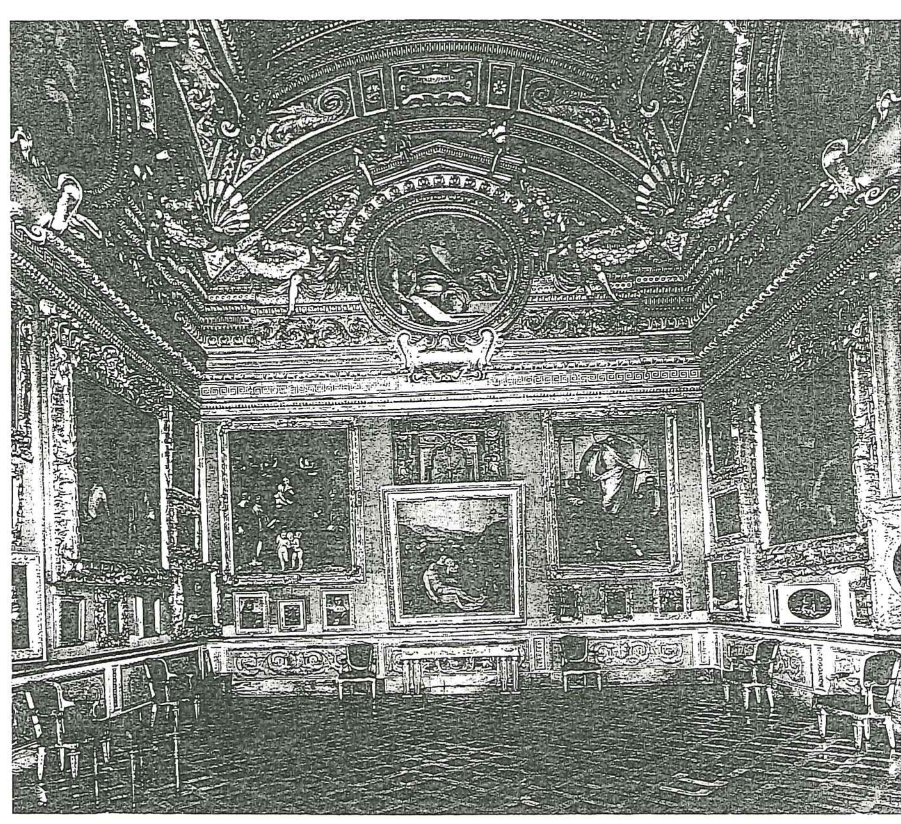


Figura 85. «Un modelo para Versalles». Salón de Saturno, Palazzo Pitti, Florencia, de Pietro da Cortona, *c.* 1640.

para conmemorar su victoria sobre las fuerzas de los republicanos exiliados. Hizo acuñar doce medallas para conmemorar acontecimientos del reinado. Contrató a Bronzino, Cellini y Vasari para que lo retrataran en ademán heroico, grave y leonino en pinturas, estatuas y frescos[32]. Se hizo representar con los artistas a los que patrocinaba (figura 86). Nombró historiadores oficiales, a quienes se otorgaron pensiones y se dio acceso a documentos oficiales y de quienes se esperaba que contasen una historia favorable a los Medicis. En 1565 gastó 50.000 escudos en un espléndido festival para recibir a la esposa de su hijo (hermana del emperador) con arcos triunfales, remedos de sitios, fuegos artificiales, etc. Fundó dos academias, la Academia Florentina, que trabajó en una gramática y un diccionario italianos, y la Academia de Dibujo. Esas academias fueron los prototipos de la Académie Française y la Académie Royale de Peinture.

Los artistas y escritores que trabajaron para Luis XIV eran grandes admiradores de la Italia renacentista. Jean Chapelain, por ejemplo, conocía bien la literatura ita-

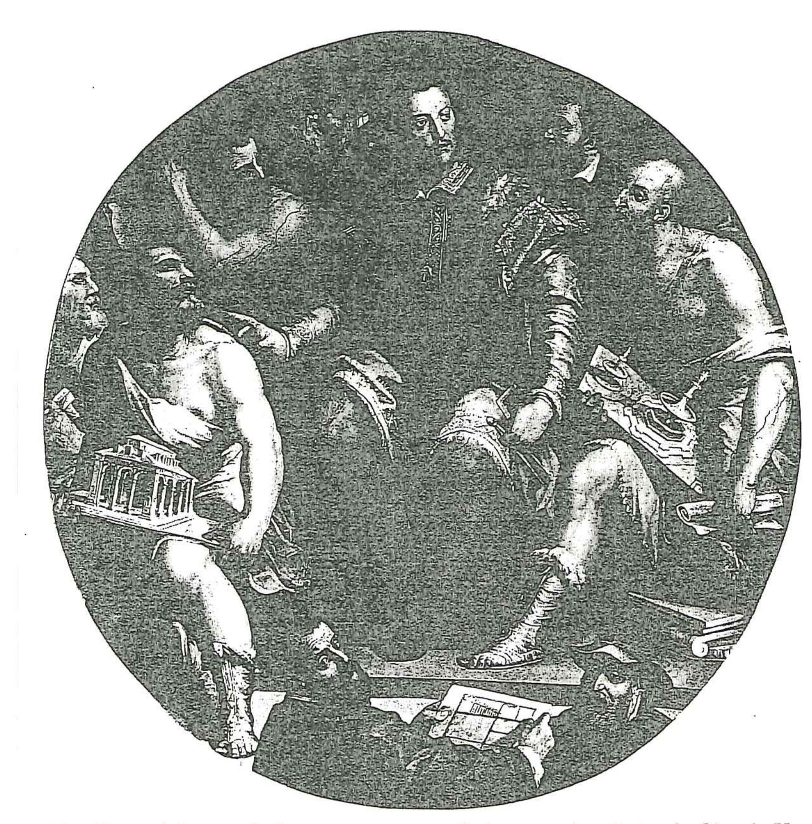


Figura 86. «Un modelo para Luis como patrono». *Cosimo y sus Arquitectos*, de Giorgio Vasari, pintura en techo. Palazzo Vecchio, Florencia.

liana, e incluso escribía versos en italiano[33]. Los grandes debates entre antiguos y modernos y, en materia de pintura, entre la primacía del dibujo o la del color, se hacían eco de anteriores debates en Italia. En su «historia poética» de la guerra entre los antiguos y los modernos, François de Callières puso el ejército de los modernos al mando de Torquato Tasso. Las epopeyas de Ariosto y Tasso eran bien conocidas y muy admiradas. Apenas sorprende descubir que la ópera *Armide*, de Quinault-Lully (1686), se basa en episodios de la *Gerusalemme Liberata* de Tasso, o que en los *Plaisirs de l'Isle Enchantée* se adaptaban escenas del *Orlando Furioso* de Ariosto al escenario de un torneo. El famoso *carrousel* de 1662 debe mucho a modelos italianos. La idea misma de combinar torneo y teatro se remonta a las cortes renacentistas de Ferrara y Florencia[34].

Las divisas o *imprese* utilizadas en festivales o en medallas, pertenecían a una tradición renacentista italiana. Lo mismo ocurría con las medallas, y con buena parte de su iconografía, especialmente las personificaciones como la Fama, en forma de mujer, la Discordia, en forma de monstruo, etc., a menudo tomadas de la *Iconología* de Cesare Ripa (1593), ese inestimable libro de referencia para artistas, que se había tra-

ducido al francés en 1644. Los escritos de Menestrier sobre lo que él llamaba «la filosofía de las imágenes» revelan su conocimiento de la literatura renacentista italiana sobre emblemas[35]. De hecho, podría considerarse a Menestrier como un ejemplo tardío de un fenómeno renacentista, el llamado «asesor humanista» de los artistas.

También en materia de estilo la Italia renacentista brindó un modelo, o más bien varios modelos, pues tanto el estilo florentino como el veneciano tenían sus partidarios. La «gran forma» de Lebrun era el estilo del Alto Renacimiento, y en particular de Rafael. Lebrun rindió homenaje simultáneo a Rafael, Colbert y el rey en el *Triunfo de Constantino*, un grabado en el que figura Constantino en un carro, coronado por la Victoria, que tenía por modelo un dibujo de Rafael. Dedicado a Colbert, representaba a uno de los gobernantes con los que más frecuentemente se comparaba a Luis. También las disertaciones de François Blondel, director de la Academia de Arquitectura, muestran indefectiblemente un conocimiento de los precedentes renacentistas. Blondel cita a menudo en ellas a los principales arquitectos italianos del período, como Alberti, Palladio, Vignola y Scamozzi.

Esas formas de imitación no eran serviles. No son ejemplos del «peso muerto» de la tradición. Los artistas y escritores franceses escogieron del repertorio italiano precisamente los modelos que podían utilizar. Su respeto por los logros italianos no impidió que algunos se consideraran capaces de superarlos[36].

La relación de la imagen de Luis con las tradiciones medievales es bastante distinta. En este caso lo que hallamos es una continuidad más o menos inconsciente en lugar de imitación y competencia. El ritual del *sacre* tenía precedentes medievales franceses (página 47). Lo mismo cabe decir de los *lits de justice* de la primera parte del reinado (página 47). La entrada oficial del rey en una ciudad era una costumbre medieval, aunque se había reconstruido en el Renacimiento sobre el modelo de los antiguos triunfos romanos, con carros, trofeos, arcos triunfales, etc. La complejidad del ritual era una característica de la corte de Borgoña en la baja Edad Media —de hecho, algunos aspectos de los rituales de corte españoles de mediados del siglo XVI eran de origen borgoñón.

Los franceses del siglo XVII no eran por lo general admiradores de la Edad Media. Propendían a menospreciar esos tiempos oscuros, que asociaban con la barbarie y los «godos»[37]. Con todo, los vínculos entre Luis y Clodoveo, Carlomagno y San Luis, se tomaban en serio (figura 87). En ciertos aspectos, los gobernantes medievales ofrecían modelos para la presentación pública de Luis XIV. Luis fue ungido con el óleo sagrado que, según se decía, una paloma había llevado a Clodoveo. Vestía el tradicional manto real, bordado con flores de lis. Usaba los atributos, los símbolos tradicionales de la autoridad real: corona, cetro, orbe, espada, anillo, etc.[38]. El rey era protagonista de otros ritos (como el *lit de justice* y la entrada de Estado) que, a pesar de su transformación en el siglo XVI, eran esencialmente medievales. Tocaba a los enfermos y lavaba los pies a los pobres. Podría decirse que Luis era lo suficientemente mundano para apreciar las ventajas de ser un monarca sagrado, reivindicación que Bossuet, por ejemplo, continuó haciendo en su nombre[39]. Tal vez no compartía la creencia de sus predecesores merovingios en la potencia mágica del cabello largo, pero llevaba su famosa peluca alta.



Figura 87. «Luis identificado con San Luis». *Luis como San Luis*, pintura anónima, *c.* 1660. Poitiers, capilla del Colegio de los Jesuitas.

En el curso del reinado, el rey se fue distanciando de esos modelos medievales, aunque sin llegar a abandonarlos totalmente. En contraste con los gobernantes medievales, no solía llevar corona, ni sostenía un cetro o una *main de justice* (un bastón terminado en una mano, que representaba el papel del rey como juez supremo). Desde el momento en que dejó de celebrar los *lits de justice*, Luis no se sentó muchas veces en un trono. Entre las raras ocasiones en que lo hizo destacan las audiencias otorgadas a los enviados argelinos en 1684, los enviados siameses en 1686 y los enviados persas en 1715 (véase figura 68). Todo ello produce la impresión de que el trono había llegado a considerarse un vestigio arcaico, tan exótico que sólo se usaba para impresionar a los orientales.

Incluso las representaciones del rey se fueron distanciando de los atributos tradicionales, mostrándolo a menudo con vestiduras normales, sentado en una silla o sosteniendo un bastón en lugar de un cetro para demostrar su autoridad. El famoso retrato de Estado de Rigaud (figura 1) exhibe algunos de los símbolos tradicionales, pero en forma velada. Luis lleva el manto real, pero lo lleva abierto, de modo que sus vestiduras modernas se ven debajo. Sostiene el cetro, pero en forma no convencional. Lleva la espada de Estado, pero sólo se ve la empuñadura. No hay orbe ni *main de justice*.

Otro modelo de gobierno bien conocido en el entorno real era el de Bizancio. En los años sesenta se publicó una magnífica edición *in folio* de historiadores bizantinos, dedicada a Colbert. Tal vez fue una lástima que la célebre guía del ritual de corte del emperador del siglo X Constantino VII Porfirogéneto fuera desconocida en Versalles, pues en más de un sentido Luis se parecía a un emperador bizantino [40].

Ante las imágenes de los emperadores ardían lamparillas, y había rituales formales para saludarlos por la mañana, para ponerse de pie y sentarse en su presencia, e incluso para postrarse ante ellos (la llamada *proskynesis*). Se aplicaban al emperador términos como «pacificador» (*eirenpoios*), pío (*eusebios*), benefactor (*euergetes*), sacerdote y *autokrator* (algo no muy distinto de un monarca absoluto), teniente de Dios, y sol. Algunas monedas de Constantino llevaban la leyenda «sol invicto», SOL INVICTUS.

La pretensión del rey francés de ser *monarque de l'univers* puede parecer menos escandalosa a oídos modernos si se recuerda que también los emperadores bizantinos sostenían que gobernaban el mundo enterno (*oikumene*) [41]. Como otros emperadores que reinaron después, Luis fue llamado «un nuevo Constantino», paralelismo tanto más apropiado cuanto que (como subrayan algunos historiadores modernos) el mismo Constantino era muy consciente del valor de la propaganda. Bossuet, que se refirió así a Luis, probablemente se veía a sí mismo como un nuevo Eusebio, el obispo de Cesarea famoso por sus panegíricos de Constantino, su persecución de los herejes y su historia de la iglesia [42]. El célebre arco de Constantino en Roma sirvió de inspiración y modelo para los arcos triunfales del rey, aunque, como no dejó de señalar Charles Perrault, los del rey eran más grandes [43].

Los emperadores bizantinos se apoyaban en tradiciones imperiales romanas, y aquí pisamos terreno más firme. En tiempos de Luis XIII, Guez de Balzac había propuesto que se imitara el culto romano a los emperadores. Especialistas en ceremonias como Godefroy y Saintot estudiaron los rituales de los emperadores romanos [44]. Las maliciosas referencias a las apoteosis romanas [45] de quienes criticaban la estatua de la Place des Victoires (*supra*, páginas 138 y 139) eran tal vez más exactas de lo que ellos mismos sospechaban.

La relación entre la imagen de Luis XIV y la tradición clásica es un tema bien merecedor de una monografía en la que, a la manera de Aby Warburg, se estudien las percepciones de la antigüedad en el siglo XVII, así como la adaptación del repertorio de formas e imágenes clásicas a nuevas funciones y nuevos contextos. Los arquitectos y artistas tenían muy presentes los antiguos modelos romanos, incluso cuando decidían apartarse de ellos. Claude Perrault, además de publicar la traducción del tratado del arquitecto romano Vitruvio, diseñó un «orden francés» para el Louvre con objeto de mostrar que la Francia moderna podía competir con la antigua Roma. A François Blondel le gustaba incluir en sus trofeos armas modernas, como mosquetes, cañones e incluso bombas (en las que era especialmente experto) pero también le gustaba citar precedentes romanos de sus diseños, incluidos el arco de Tito (con sus victorias aladas en los tímpanos), la columna de Trajano y el arco de Constantino (con su sol) [46].

Gracias a la supervivencia de monumentos antiguos en ciudades francesas, por ejemplo la Porte de Mars en Reims, tanto Colbert como sus arquitectos estaban familiarizados con los precedentes clásicos [47]. Los escultores viajaban a Roma para estudiar las antiguas estatuas y regresaban para hablar a sus alumnos sobre el Laocoonte, el Hércules de Farnesio y el torso de Belvedere [48]. Por razones tanto políticas como estéticas, para impresionar a los extranjeros y para demostrar que París era una nueva Roma, Colbert llevó a París estatuas clásicas y moldes de estatuas en escayola (incluida la columna de Trajano) [49].

Las estatuas ecuestres de Luis siguieron a menudo el modelo de la estatua de Marco Aurelio en el Capitolio. Un molde en escayola de esa estatua estaba expuesto en la Académie Royale de Peinture et Sculpture, donde los enviados siameses lo contemplaron en 1686 [50]. Girardon fue uno de los escultores que siguieron este modelo, aunque tuvo buen cuidado de que su estatua fuera mayor [51]. En el debate sobre si se debía dorar la estatua de Luis en la Place des Victoires se invocó el ejemplo de Marco Aurelio [52]. Los medallistas seguían precedentes romanos tanto en imágenes como en inscripciones, aunque ocasionalmente estaban dispuestos a romper con esos precedentes (página 126). No es probable que artistas como Lebrun y Desjardins, que representaron a Luis como Hércules, desconocieran que también se había representado así a los emperadores romanos.

La relación entre la literatura de la antigua Roma (y, en menor grado, Grecia) y la de Francia en el siglo XVII era a la vez más estrecha y más compleja que la de las artes visuales, porque los escritores (en contraste con los artistas, o en mayor medida que los artistas) podían esperar que sus lectores estuvieran en cierto modo familiarizados con los clásicos. Los escritores explotaron esa familiaridad jugando con citas y alusiones.

Si Bossuet era un nuevo Eusebio, Boileau se presentaba como un nuevo Horacio, cuyos Mecenas y Augusto eran, respectivamente, Colbert y Luis. Como Horacio, escribió odas, epístolas, sátiras y un *arte poético*. Los retratos en prosa del rey por Félibien y otros seguían la tradición de la clásica *ekphrasis* o descripción de una obra de arte [53]. Los panegíricos formales del rey, e incluso la costumbre de pronunciarlos con ocasión de su cumpleaños, tenían precedentes clásicos. El jesuita La Beaune publicó panegíricos clásicos además de escribir otros modernos. El panegírico dedicado por Plinio al emperador Trajano era especialmente bien conocido. Cada vez había más traducciones para quienes no sabían leer latín o griego.

Benserade, por ejemplo, tradujo en verso las *Metamorfosis* de Ovidio, y el rey ordenó que se publicara una edición ilustrada, sin duda porque ayudaría a los espectadores a descifrar muchas de las pinturas alegóricas en su honor. Los escritores veían la antigua Roma como un rival que habían de superar. También usaron para glorificar a Luis XIV la idea de que Roma había sido superada. Sería, por supuesto, absurdo reducir la famosa «batalla de los libros» entre los antiguos y los modernos a un simple medio de propaganda de Luis XIV. De todos modos, en el tópico literario de que Luis era un nuevo Augusto o incluso, según una inscripción en el busto del rey en el convento de los Maturinos, «más augusto que Augusto» [*Augusto augustior*] [54], había un elemento político.

Como han mostrado los estudiosos del clasicismo, Augusto se ocupaba mucho de su imagen pública, de modo que tal vez sea interesante llevar la comparación un poco más lejos [55]. Los paralelismos entre los dos gobernantes son realmente notables. Augusto era un hombre pequeño, y para aparentar más estatura llevaba tacones al-

tos[56]. Presentó su propia interpretación de su reinado en sus memorias, o *Res Gestae.* Se decía de él que tenía una especial relación con Apolo[57]. Se le representaba como Júpiter. En las plazas públicas, tanto de Roma como de las provincias, se erigieron muchas estatuas de Augusto, representándolo «reservado, majestuoso y heroico»[58]. Muchos particulares tenían también imágenes de Augusto en sus casas en señal de lealtad, y las ciudades provinciales lo honraron como un dios, salvador del mundo, señor de la tierra y el mar (como Luis XIV, los emperadores romanos resaltaban su poder sobre el mundo con títulos como *Conservator Orbis, Pacator Orbis, Restitutor Orbis,* etc.)[59]. En monedas y estatuas se asociaba a Augusto, como a otros emperadores (figura 88), con la figura de la Victoria. Augusto dedicó dos obeliscos al sol. Se organizaron festivales para estimular la lealtad del pueblo. Con ayuda de Mecenas, se contrató a una serie de escritores, entre ellos Virgilio, Horacio y el historiador Livio, para que prestaran servicios al régimen.

También merecen destacarse las diferencias en la presentación de los dos gobernantes. Augusto sustituía a una república, por lo que para representar su liderazgo era necesario modificar el lenguaje (literario y visual) de la comunicación política[60]. Se le representó eternamente joven, a diferencia de Luis, a quien, como ya hemos visto, se permitió envejecer discretamente. Augusto veía en la simplicidad una gran virtud, y si hubiera podido contemplar Versalles probablemente habría reprobado su rica decoración. Era más «populista» que Luis en el sentido de que aducía que le preocupaba la aprobación pública. Aparecía en el teatro para que el pueblo romano lo viera e incluso para dialogar con él[61].

Aunque el cúmulo de paralelismos precisos es notable, no debe suponerse que las imágenes análogas (o incluso idénticas) tuvieran el mismo significado en ambos contextos. Apolo, por ejemplo, era parte de la teología oficial romana. En tiempos de Luis era una alegoría cristiana. Las diferencias políticas y culturales entre las dos épocas son fundamentales, aunque estén enmascaradas por la reverencia manifestada en el siglo XVII por la tradición clásica en general, y en particular por la era de Augusto [*le beau siècle d'Auguste*][62].

El culto romano a Julio César, Augusto y ulteriores emperadores debía mucho a las tradiciones griega y oriental. Por ejemplo, se dio forma piramidal al mausoleo de Augusto, como si fuera un nuevo Faraón[63]. Para César, como para Luis XIV, el gran héroe era Alejandro Magno. El éxito de Alejandro no estribaba únicamente en su conquista de la mayor parte del mundo conocido, sino también en el establecimiento de un nuevo estilo de monarquía basada en el modelo persa o egipcio, con un complejo ceremonial de corte. Así fue como la *proskynesis* oriental entró en la tradición occidental. El culto al gobernante se manifestó también en la fundación de al menos trece ciudades con el nombre de Alejandría, y en el proyecto de convertir una montaña entera, el Monte Athos, en una imagen colosal de Alejandro[64].

Es difícil saber hasta qué punto conocían los eruditos de tiempos de Luis XIV la tradición oriental de culto a los gobernantes. Tanto Blondel como Charles Perrault estudiaron los obeliscos egipcios como modelos para su propio tiempo, y conocían el culto egipcio al sol[65]. Sería interesante saber si vieron en el salón cósmico del Palacio de Cosroes (el rey sasánida de Persia del siglo VI), descrito en al menos una publicación especializada de la época, un precedente para Versalles[66]. Cosroes fue también



Figura 88. *El Emperador Claudio*, camafeo. Cabinet des Médailles, Biblioteca Nacional, París.

protagonista de un drama contemporáneo de Jean Rotrou, cuya acción tenía lugar en el palacio de Persépolis[67]. No es probable, sin embargo, que adjetivos como «diosdado» aplicados a Luis fueran ecos conscientes de los epítetos aplicados a los gobernantes acadios y sumerios[68]. Aún menos probable es que los creadores de imagen de Luis XIV conocieran la tradicional asociación entre el gobernante y el sol en culturas para ellos tan remotas como las del Japón y el Perú.

También en Hawai había una conexión entre la realeza, la divinidad y el sol[69]. El recurso a la misma imagen del poder en tantas y tan distintas culturas no debe sorprendernos. La identificación entre el orden político y el orden cósmico es un ejemplo clásico de un intento de legitimar una serie concreta de arreglos institucionales presentándolos como si fueran naturales, o incluso el único sistema posible.

El siglo XX

Hasta ahora hemos intentado ver a Luis en perspectiva mirando hacia atrás por el túnel del tiempo. Hemos comparado y contrastado a Luis con otros monarcas para descubrir si su manera de autorrepresentarse era o no habitual. Dado que el rey mismo

y los artistas y escritores a su servicio también miraban hacia atrás, ha sido necesario estudiar sus actitudes con respecto a distintos períodos y gobernantes del pasado.

No podemos olvidar que nuestro punto de vista es necesariamente distinto del suyo. En los tres siglos que separan a Luis de nosotros las representaciones de los gobernantes han cambiado en muchos sentidos. Consciente o inconscientemente, nuestra manera de ver el siglo XVII está moldeada por nuestra propia experiencia del siglo XX. Para evitar juicios anacrónicos, tal vez lo mejor sea hacer explícitas las comparaciones. De hecho, podemos llegar a entender más a fondo no sólo nuestro propio tiempo sino también el de Luis XIV si analizamos tanto las analogías como las diferencias entre esos dos períodos. Por consiguiente, me gustaría terminar este capítulo —y el libro— comparando y contrastando los medios del siglo XVII con los del siglo XX, y la imagen pública de Luis con las imágenes de algunos jefes de Estado más recientes.

Los estudiosos de los medios de comunicación del siglo XX, al referirse a períodos anteriores, incluido el llamado «antiguo régimen» que precedió a la Revolución Francesa, parten a veces de supuestos que pueden ponerse en tela de juicio. Tómese, por ejemplo, un conocido estudio sobre la propaganda, escrito en los años veinte de este siglo, en el que se sugiere que «los tiempos han cambiado» desde Luis XIV, y que el gran desarrollo de la propaganda y «la nueva profesión de las relaciones públicas» son fenómenos del siglo XX, consecuencia tal vez de la Primera Guerra Mundial pero imprescindibles para la libre competencia de ideas en una sociedad democrática [70].

El perspicaz y provocativo ensayo sobre «la imagen» publicado a principios de los años veinte por el historiador americano de la cultura Daniel Boorstin es otro ejemplo de estudio del mundo moderno distorsionado por falsos supuestos sobre el antiguo régimen. En ese ensayo, Boorstin aduce que lo que él llama la «revolución gráfica» de finales del siglo XIX y principios del XX (gracias a la imprenta de vapor, la fotografía, etc.) ha dado nacimiento a lo que él llama «pseudoacontecimiento», un término cuyo significado abarca desde los acontecimientos escenificados para los medios de comunicación hasta aquellos que se proclaman antes de suceder [71]. Confío en haber demostrado la utilidad de ese término de Boorstin para el análisis de los medios de comunicación del siglo XVII, incluidos los periódicos, las medallas y los grabados. En tiempos de Luis XIV, actividades aparentemente espontáneas, desde los festejos públicos por las noticias de las victorias francesas hasta la erección de estatuas del rey, se escenificaban a veces con cierto cuidado.

Un estudio escrito en los años setenta utiliza también expresiones como «el Estado espectáculo» [*l'état-spectacle*] y el «sistema del estrellato en la política» para describir el mundo de Kennedy y De Gaulle, Pompidou y Carter. El autor contrasta esa «personalización de la política» y el esfuerzo por presentar favorablemente a los candidatos con el sistema «anteriormente» (cuando quiera que ello sea) vigente, en el que las ideas tenían importancia y los políticos escribían sus propios discursos. Atribuye la diferencia a la influencia del cine —incluido el *Luis XIV* de Rossellini— y la publicidad [72].

Los lectores de este libro comprenderán que esa argumentación es exagerada. El poder ya estaba personalizado en el siglo XVII. El Cardenal Richelieu y Luis XIV utilizaban *negros* para sus discursos, memorias e incluso cartas (páginas 17-18). Puede que a los políticos contemporáneos se los presente como productos, pero también podría aducirse que los productos contemporáneos, por su parte, son objeto de alabanzas antaño reservadas a los príncipes.

Mucho antes del advenimiento del cine, el teatro daba fe de una forma de comprender la política. Cuando el Dux de Génova llegó a Versalles en 1685, un observador contemporáneo, que además era un dramaturgo, Donneau de Visé, comentó que «el personaje que tenía que representar no era fácil» [*le Personnage qu'il avoit à soutenir n'estoit pas aisé*] [73]. La comparación entre la política y el teatro era habitual en el período que estamos tratando. Para sus contemporáneos, como para la posteridad, el Rey Sol era una estrella.

Los medios de persuasión empleados por gobernantes del siglo XX como Hitler, Mussolini y Stalin, y en menor medida por los presidentes franceses y americanos, son en algunos aspectos importantes análogos a los medios empleados por Luis XIV [74]. Por ejemplo, la grandiosidad de la arquitectura y escultura oficial, que empequeñece al espectador para hacerle consciente del poder del gobernante; el mito del héroe omnisciente, invencible y destinado a triunfar sobre las fuerzas del mal y el desorden; la imagen del caudillo que trabaja de noche mientras su pueblo duerme (mucho antes de que se pusiera en circulación esa imagen de Mussolini —o también de Napoleón—, La Bruyère contaba cómo «descansamos, mientras este rey... vela solo sobre nosotros y sobre todo el Estado» [*nous reposons... tandis que ce roi... veille seul sur nous et sur tout l'Etat*] [75]). También la publicación de periódicos oficiales, y la organización de escritores en186 academias oficiales encargadas de la publicación de prestigiosos diccionarios y enciclopedias. Incluso un detalle como la insistencia de Mussolini en que su título de DUCE se imprimiera en mayúsculas tiene su paralelo en la presentación tipográfica de LUIS. Ambos gobernantes fueron presentados en público como un segundo Augusto [76]. Si las partes pudendas de Lyndon Johnson fueron objeto privilegiado de publicidad cuando se operó de la vesícula biliar, también lo fueron las de Luis en tiempos de la fístula.

Mirando atrás por el túnel de la historia, la supresión de la medalla de la destrucción de Heidelberg, como la desaparición de Olivares del retrato de Baltasar Carlos, son análogas a la eliminación de Trotsky de la *Enciclopedia Soviética*. Las instrucciones dadas a las municipalidades francesas para que se ofrecieran a erigir una estatua de Luis XIV en la plaza principal de la ciudad (*supra*, página 94) son buenos ejemplos de lo que un historiador de la Rusia revolucionaria llama «el mito de la espontaneidad» [77]. Nombres como Saarlouis y Luisiana, igual que Leningrado, parecen expresiones de un culto a la personalidad. Chapelain es el perfecto *apparatchik*, y la reacción contra Luis XIV en tiempos de la Regencia un caso de «desluisificación» análogo a la desestalinización. Mirando en dirección contraria, podemos ver en la Academia de Ciencias Soviética un curioso homenaje a la Francia de Luis XIV —o, más exactamente (página 162), la sucesora de una institución fundada por Pedro el Grande en homenaje a las academias francesas.

Esas analogías son sin duda notables. Nos recuerdan no sólo la importancia del ritual, el mito y el símbolo en la política de todos los tiempos, sino también la continui-

dad de determinados mitos y símbolos en las sociedades occidentales [78]. No es mi intención, sin embargo, argumentar simplemente que *plus ça change, plus c'est la même chose.* La imagen de los gobernantes modernos, y aún más la imagen de los regímenes modernos, difiere en aspectos importantes de la de Luis XIV y sus contemporáneos.

La más evidente de esas diferencias es de carácter tecnológico. Luis era presentado al público por medio de la imprenta, las estatuas y las medallas, mientras que los gobernantes del siglo XX se apoyan cada vez más en la fotografía, el cine, la radio y la televisión. Los nuevos medios eléctricos tienen sus propias exigencias. Uno de sus efectos, por ejemplo, es la sustitución de los discursos políticos por los debates y las sesiones de preguntas y respuestas [79]. De todas formas, el contraste entre lo que podrían llamarse «gobernantes eléctricos» y sus antecesores se ha exagerado.

Más importante es la consolidación del concepto de legitimación por elección popular. Luis representaba a Dios, pero gobernantes posteriores representaban a la nación, como destacó en 1758 un especialista en Derecho internacional [80]. La Revolución Francesa marca una línea divisoria entre el antiguo régimen, en el que no había necesidad alguna de persuadir al pueblo, y los Estados modernos, donde éste es el principal destinatario de la propaganda. Aparecieron entonces los periódicos populares. Se dice que de uno de ellos, *Père Duchesne*, se vendió nada menos que un millón de ejemplares. Los analfabetos podían asistir a la lectura en voz alta de esos textos, o «leer» imágenes políticas, o participar en rituales políticos como el Festival de la Federación, que celebraba la Revolución misma. No es casual que las ideas de conversión política y propaganda política emergieran en ese período [81].

Con el paso del tiempo, la organización de la persuasión se ha perfeccionado y se ha hecho aún más compleja, sobre todo en los Estados Unidos, merced a la combinación de un régimen presidencial, elecciones democráticas y un interés por los nuevos modos de comunicación. Se ha sugerido que la creación de imagen ya adquirió importancia en las campañas presidenciales americanas del decenio de 1820, con el desarrollo de la biografía de campaña electoral [82]. Los gestores políticos profesionales se remontan a la California del decenio de 1930 y la empresa «Campaigns Inc.» [83]. El nacimiento de esas agencias se asocia con la idea de «presentación». Como comentó el presidente del partido republicano en 1952, «Los candidatos y los programas se venden como la industria vende sus productos» [84]. Hemos llegado a la era de Saatchi and Saatchi.

Se ha aducido, no sin fundamento, que el Estado ruso nacido en 1917 estaba «más impregnado de propaganda que ningún otro», en el sentido de que hacía un esfuerzo consciente «por crear una nueva humanidad capaz de vivir en una nueva sociedad». «Ningún Estado anterior había abrigado ambiciones semejantes, y ningún gobernante había prestado una atención comparable al problema de la persuasión» [85]. Algunos de los medios empleados eran relativamente tradicionales. El Comité del Partido de Smolensko, por ejemplo, hacía hincapié en la necesidad del «esplendor, la pompa y el boato» como forma de influenciar a los jóvenes, y defendía la proclamación de festividades revolucionarias. Otros medios de persuasión eran nuevos, sobre todo el uso de carteles, periódicos murales, películas cortas y sencillas (las llamadas *agitki*), y trenes y buques especiales de propaganda con cines, bibliotecas e imprentas a bordo [86].

Tanto en 1789 como en 1917, el objetivo original era celebrar la revolución misma. Hubo intentos de eliminar no sólo a los gobernantes sino también sus estatuas. La mayoría de las estatuas de Luis XIV fueron destruidas en 1792. A partir de 1917, las estatuas de los zares se retiraron de las plazas de Moscú y Leningrado y se sustituyeron por estatuas de héroes populares y revolucionarios [87].

Pasado el tiempo, los gobernantes volvieron a las calles, como volvieron a los palacios presidenciales, con la sola diferencia de que sus presentaciones adoptaron un estilo más popular. También hay algunos ejemplos anteriores de ese estilo, por ejemplo en tiempos de Gustavo Adolfo de Suecia, o incluso en los de Augusto (páginas 180-184). La profusión de retratos de familias reales, lo que se ha llamado la «domesticación de la majestad» es un notable indicador de este cambio de estilo [88].

Un ejemplo francés es el del rey de Francia Luis Felipe. Cuando llegó al poder, tras la revolución de 1830, Luis Felipe fue presentado como un gobernante accesible a sus súbditos y en realidad no muy distinto a ellos. Por consiguiente, en sus primeros retratos oficiales se le presenta —en contraste con su predecesor Carlos X— sin atributos típicamente reales como la corona y los ropajes de coronación, y con los ojos a la altura de los del espectador [89]. Ese igualitarismo, ya fuera genuino o artificial, habría sido inconcebible en tiempos de Luis XIV. Era un compromiso entre los ideales de la monarquía tradicional y los de la Revolución Francesa.

De manera análoga, podría decirse que la imagen de Lenin en los últimos años de su vida fue un compromiso entre los ideales de la Revolución Rusa y la tradición de los zares. Lenin llevaba un estilo de vida modesto y evitaba a artistas y fotógrafos [90]. Sin embargo, hubo un culto a Lenin ya antes de su muerte, expresado en poemas laudatorios, biografías, carteles y nombres de escuelas, fábricas, minas y granjas colectivas [91]. Hoy en día, el idioma dominante en la política es el idioma de la libertad, la igualdad y la fraternidad. Se da por sentado que el poder deriva «del pueblo», y numerosos monumentos públicos celebran «al soldado desconocido» o a un trabajador heroico generalizado. Los gobernantes elegidos tienen que pensar en los votantes, e incluso los gobernantes no democráticos sostienen a menudo que su poder deriva del pueblo. La distancia social se ha abolido, o aparenta haberse abolido (lo que se debe tanto a la invasión de las cámaras de televisión como a una elección consciente). La ilusión de intimidad con el pueblo es necesaria: la charla junto al fuego, las muchas horas de apretones de mano, etc. La dignidad es peligrosa, porque conlleva lejanía. Se hace hincapié en el dinamismo, la juventud y la vitalidad. Mussolini no es ni mucho menos el único gobernante de mediana edad que se ha presentado en público como deportista e incluso como atleta [92]. Se seleccionan las fotografías que destacan las cualidades dinámicas. En algunas ocasiones se modifica el lenguaje corporal de los individuos, por consejo de las agencias de publicidad y los administradores de campañas electorales, para que el candidato responda al papel de líder popular.

Luis sostenía que su poder derivaba de Dios, no del pueblo. No necesitaba cultivar a los votantes. Sus medios de comunicación no eran medios de comunicación de masas. Se le presentaba —de hecho, tenía que presentársele— como alguien especial, el ungido de Dios, le *Dieudonné*. El contraste entre los gobernantes del siglo XVII y los del siglo XX no es un contraste entre retórica y verdad. Es un contraste entre dos estilos de retórica.

GLOSARIO

ABSOLU [absoluto]. Furetière define el término en su diccionario como «sans condition, sans reserve». Spanheim, por ejemplo, decía del período anterior a 1661 que en él «le pouvoir absolu du gouvernement étoit entre les mains d'un premier ministre», en otras palabras, cuando Mazarino controlaba la situación. Uno de los historiadores oficiales de Luis XIII, Dupleix, alegaba que «jamais roi ne fut si absolu en France que nostre Louis».

ACADEMIE FRANÇAISE. La academia más prestigiosa, integrada por cuarenta hombres de letras, fundada en 1635.

ACADEMIE DES INSCRIPTIONS, véase PETITE ACADEMIE.

ACADEMIE ROYALE DE PEINTURE ET DE SCULPTURE [Real Academia de Pintura y Escultura]. Fundada en 1648.

ACADEMIE DES SCIENCES [Academia de Ciencias]. Fundada en 1666.

APPARTEMENTS. Término utilizado en la época no sólo para referirse a los apartamentos reales en Versalles, sino también a la costumbre de abrirlos al público tres veces por semana.

BALLET. El *ballet de cour* de este período era un drama musical, centrado en la danza pero que no excluía el canto.

CONSEIL D'EN HAUT. El «Consejo de escaleras arriba», así llamado por el lugar donde se reunía, era el consejo de Estado, donde los ministros más importantes se reunían semanalmente con el rey para tomar las decisiones más importantes.

CONSEIL SECRET. El equivalente francés de lo que en Gran Bretaña se llama «Privy Council».

ESTADOS [Etats]. Asambleas periódicas en representación de los tres «Estados» u «órdenes» (clero, nobleza y «tercer Estado») en determinadas provincias francesas (llamadas *pays d'états*): Artois, Bretaña, Languedoc, Normandía y Provenza. Los Estados Generales, que representaban a todo el reino, no celebraron ninguna sesión entre 1614 y 1789.

GRANDE GALERIE. Nombre francés contemporáneo del salón de Versalles más conocido hoy en día por el nombre de *Galerie des Glaces* o Sala de Espejos.

GRATIFICATION. Un obsequio real, a menudo una pensión.

HISTOIRE DU ROI [«la historia del rey»]. Nombre dado por los contemporáneos no sólo a las historias de las actividades del rey sino también a las diversas series de representaciones de esas actividades en pinturas, tapices, grabados y medallas.

HISTOIRE METALLIQUE [historia metálica]. La historia del reinado, relatada disponiendo en orden cronológico las medallas representativas de los acontecimientos del reinado. Hubo dos historias metálicas del reinado de Luis XIV, una extraoficial, obra del jesuita Menestrier, publicada en 1689; y otra, obra de la petite académie, publicada en 1702. Más detalles en el apéndice 1.

INTENDANT. Representante del gobierno central en las provincias. La importancia de los intendants aumentó a lo largo del siglo XVII a medida que la centralización se hacía más efectiva.

JETON. Una especie de medalla, distribuida por el gobierno el 1 de enero de cada año.

LIT DE JUSTICE. Literalmente «lecho de justicia», una visita oficial del rey al parlamento, a menudo para forzar el registro de los edictos reales.

LIVRE. La *livre tournois* era una unidad de cuenta. Como en el caso de las libras, chelines y peniques tradicionales, la *livre* valía 20 *sous*, y el *sou* 12 *deniers*.

PARLEMENT. No era un parlamento en el sentido inglés del término, sino un tribunal. Había *parlements* provinciales en Aix, Besançon (desde 1676), Burdeos, Dijon, Douai (desde 1686), Grenoble, Pau, Rennes, Rouen y Toulouse. El *parlement* de París era el tribunal supremo del reino.

PETITE ACADEMIE [pequeña academia]. Originalmente un comité de la Académie Française, establecido por Colbert en 1663 para supervisar la glorificación del rey. Se independizó en 1696 con el nombre de Académie Royale des Médailles et Inscriptions, que en 1701 se cambió por el de Académie des Inscriptions et Médailles y en 1717 por el de Académie des Inscriptions et Belles Lettres.

SURINTENDANT DES BATIMENTS [superintendente de las edificaciones]. Título del funcionario encargado de las edificaciones reales, o, como decían los ingleses contemporáneos, las «obras del rey». Colbert ejerció este cargo de 1664 a 1683.

APENDICE 1

LAS MEDALLAS DE LUIS XIV

Contar las medallas de Luis XIV no es tan fácil como podría parecer, y fecharlas es aún más difícil.

En primer lugar, la frase «medallas de Luis XIV» es ambigua. Hay que distinguir entre medallas y *jetons*. Los *jetons* eran más pequeños y se producían en mayor número [1]. Otro problema es que no todas las medallas que representaban al rey eran acuñadas por el rey. La ciudad de París, por ejemplo, acuñó en 1671 una famosa medalla de Luis «el Grande» (figura 14).

Para calcular el número de medallas acuñadas por el rey podría pensarse que se pisaba terreno firme recurriendo a la historia metálica oficial del reinado, publicada en 1723, que comprende 318 medallas. Sin embargo, esa cifra incluye dos medallas en las que se representa la muerte de Luis XIV, y que, por tanto, deben atribuirse al reinado de su sucesor. Por otro lado, al menos dos medallas se excluyeron deliberadamente de la historia oficial: la medalla donde se representaba la estatua de la Place des Victoires, y la medalla de Roussel donde se representaba la destrucción de Heidelberg [2]. Nos queda así un total de 318 medallas oficiales. Una comparación entre las ediciones de 1702 y 1723 muestra otras discrepancias. Cada una de las colecciones contiene medallas omitidas en la otra. Sumándolas se llega a una cifra de 332 medallas, y añadiendo a ella las suprimidas, a un total de 334 [3].

Fechar esas medallas es aún más difícil. A menudo se tratan como si la fecha de la medalla fuera la fecha de acuñación y no la del acontecimiento conmemorado. En el caso de las medallas más tardías ese supuesto no está demasiado lejos de la verdad, pero en el caso de las medallas de los acontecimientos anteriores a aproximadamente 1685 es extremadamente engañoso. Hay que diferenciar, por tanto, las fechas de los acontecimientos de las fechas de las medallas que los representan, así como de las fechas de agrupación de las medallas en la *histoire métallique.*

1. *Fecha de los acontecimientos.* Si analizamos el *corpus* metálico con arreglo a la fecha del acontecimiento representado, hallaremos la siguiente distribución:

1630 - 1640	2
1640 - 1650	29
1650 - 1660	26
1660 - 1670	70
1670 - 1680	67
1680 - 1690	49
1690 - 1700	53
1700 - 1710	25
1710 - ...	11
Total	332

2. *Fecha de las medallas.* Dieciséis medallas se han atribuido a Jean Warin, que murió en 1672 [4]. En 1675, tras la muerte de Warin, su pupilo François Chéron fue llamado a París y nombrado *graveur ordinaire des médailles du roi.* Chéron había trabajado en Roma para los Papas Clemente X e Inocencio X. Se ha dicho que en tiempos de Colbert, es decir, entre 1661 y 1683, sólo se acuñaron 37 medallas, pero esta cifra es demasiada baja para ser fiable. Una fuente contemporánea alega que para principios de 1685 se habían acuñado 99 medallas [5]. La historia metálica publicada extraoficialmente por Menestrier en 1689 comprende 122 medallas que representan acontecimientos sucedidos entre 1638 y 1688. Si se resta esa cifra a 332 quedan 220 medallas acuñadas en el período 1689-1715. Noventa y dos de ellas corresponden al período 1689-1715. Si éstas se restan de las 220 nos quedan 128 medallas acuñadas en el período 1689-1715, pero en representación de acontecimientos anteriores del reinado.
3. Fechar la historia metálica del reinado también plantea problemas. Por lo general, el proyecto oficial de realizar una historia metálica se fecha en *c.* 1685 y se asocia con Louvois [6]. Si lo que buscamos es un proyecto bien definido de una publicación en forma de libro, esa fecha bien puede ser correcta, pero también se encuentran ideas vagas menos avanzado el reinado, especialmente en cartas de Jean Chapelain (1 de agosto de 1665 y 28 de septiembre de 1672). En 1673, el *Mercure Galant* afirmaba que Jean Warin ya trabajaba en «l'Histoire du Roy en médailles».

La realización del proyecto oficial se encomendó a la petite académie. El trabajo progresó lentamente, pues la academia tenía otras cosas que hacer. Mientras tanto, en 1689, Claude-François Menestrier publicó su famosa (pero extraoficial) *Histoire du roi par les médailles.* Parece que esta colección de las medallas y divisas conmemorativas de acontecimientos entre 1638 y 1688 era un homenaje al rey en su quincuagésimo cumpleaños. Tal vez como reacción a esa públicación extraoficial, la petite académie cambió su nombre en 1691 por el de Académie des Inscriptions, y recibió la orden de centrarse en la historia metálica. En 1693 se dio nuevo título *L'Histoire du règne de Louis XIV,* al libro de Menestrier, probablemente para que la academia pudiera usar la frase clásica *l'histoire du roi.* Sin embargo, cuando su trabajo se publicó finalmente, en 1702, fue con el título *Médailles sur les principaux événements du règne de Louis le Grand.* Para más detalles véase Jacquiot (1668), Jones (1979a y b), Ferrier (1982) y Oresko (1989).

1. Jacquiot (1968); cfr. M. G., enero de 1682, páginas 53 y siguientes.
2. Jacquiot (1968), páginas 433 y siguientes, 617 y siguientes.
3. Confróntese con la cifra de 312 en N. R. Johnson (1978), página 52.
4. El inventario está publicado en Jacquiot (1968), documento 72.
5. Ibid., página xxvi; M. G., enero de 1685, página 99.
6. Jacquiot (1968), páginas x-xi, xxvff.

APENDICE 2

ICONOGRAFIA DE LUIS XIV

No parece posible estimar el número total de retratos de Luis XIV ejecutados durante su reinado en distintos medios. El inventario más completo que conozco se limita a las obras que han llegado hasta nuestros días, por lo que no incluye las famosas estatuas del decenio de 1680 [1]. También se limita a obras de «artistas que vieron o pudieron haber visto al rey». Los compiladores enumeran sólo 99 grabados, aunque indican (página 4n) que en el Cabinet des Estampes de la Biblioteca Nacional hay 671 grabados de Luis. Su inventario tampoco incluye medallas y tapices. Aun con esas restricciones, el total alcanza una cifra de 433 (incluidos esbozos y escenas donde a veces el rey no ocupa un lugar destacado). De esta cifra he extraído, para ulterior análisis, 287 retratos completos fechables.

La distribución de las imágenes por decenios merece algún comentario. En contraste con las medallas, normalmente hay pocas discrepancias entre la fecha representada y la fecha de la pintura, grabado, etc. (aparte de los números 7, 165 y 271, que, por tanto, se omiten de la siguiente tabla).

1630 - 1640	5
1640 - 1650	30
1650 - 1660	14
1660 - 1670	48
1670 - 1680	40
1680 - 1690	62
1690 - 1700	44
1700 - 1710	36
1710 - ...	5
Total	284

El aumento en el decenio de 1680 es pronunciado, y lo sería aún más si hubieran sobrevivido todas las estatuas que en él se erigieron.

1. Maumené y d'Harcourt (1932).

APENDICE 3

CRONOLOGIA DE PUBLICACIONES CONTRARIAS A LUIS XIV

La lista que figura a continuación sólo incluye publicaciones que se refieren al rey (y no a Francia) con cierto detalle. Casi todas ellas son anónimas o seudónimas, y el lugar de publicación rara vez es fiable.

1665 *Histoire amoureuse des Gaules*
1667 *Bouclier d'état*
c. 1667 *Chimaera gallicana*
1673 *Die französische Türckey*
1673 *Das französische Cabinet*
1674 *Machiavellus gallicus*
1674 *Risées de Pasquin*
1678 *Christianissimus christiandus*
1678 *The French King Conquered*
1680 *The French Politician*
1681 *French Intrigues*
1684 *Mars christianissimus*
1684 *Breviarium Mazarini*
1684 *Conduct of France*
1684 *Triomphe de la Vérité*
1685 *Les Conquêtes amoureuses du Grand Alcandre*
1686 *Le Dragon missionaire*
1687 *Mars Orientalis et Occidentalis*
1688 *La France galante*
1688 *L'Esprit de la France*
1688 *Remarques sur le gouvernement du royaume*
1689 *Intrigues*
1689 *Bombardiren*
1689 *Soupirs de la France esclave*
1689 *Laus Ludovici delusa*
1689 *Montespan im Schlaf*
1690 *Eigenlob stinckt gern*
1690 *Der Französische Attila*
1690 *The Most Christian Turk*
1690 *Concursus*
1690 *Nero Gallicanus*
1690 *The Present French King*
1690 *Beschreibung... Ehren Saule*
1690 *Solstitium gallicum*
1691 *Ludwig der französische Greuel*
1692 *The French King's Lamentations*
1692 *Monarchie Universelle*
1692 *L'Ombre de Louvois*
1693 *French Conquest*
1693 *Royal Cuckold*
1694 *On the Taking of Huy*
1694 *Giant Galieno*
1694 *La Politique Nouvelle de la Cour de France*
1694 *Scarron apparu*
1695 *Alcoran de Louis XIV*
1695 *Amours de Mme de Maintenon*
1695 *Tombeau des amours de Louis le Grand*
1695 *On the Taking of Namur*
1696 *Grand Alcandre frustré*
1696 *Nouvelles amours*
1697 *Parallèle*
1697 *Chrestien non français*
1699 *Télémaque*
1700 *La Partage du lion*
1702 *The French Tyrant*
1702 *Französische Ratio Status*

1705 *Catechismus van de Konig van Frankrijk*
1706 *Allerchristliche Fragstücke*
1708 *The French King's Wedding*
1708 *Ludwig des Grossen Testament*
1708 *Proben einer königlichen Baukunst*
c. 1709 *Pillers geordeneerd voor L14*
1709 *Curses*
1709 *The French King's Dream*
1711 *Clear View*
1712 *Friendship*
1714 *Arcana gallica*

NOTAS

ABREVIATURAS

D.N.B. *Dictionary of National Biography*
HARI *Histoire de l'Académie Royale des Inscriptions*
M.G. *Mercure Gallant*

I. PRESENTACION DE LUIS XIV

[1] Lavisse (1906); Goubert (1966); Wolf (1968); Labatut (1984); Bluche (1986).

[2] Sonnino (1964); Thireau (1973).

[3] Vries (1947); N. R. Johnson (1978).

[4] Burke (1987, 1990).

[5] Maumené y d'Harcourt (1932); Jacquiot (1968); Mai (1975); Jones (1979a); M. Martin (1986); Oresko (1989).

[6] Entre los estudios recientes cabe citar a Beaussant (1981); Verlet (1985); Himelfarb (1986); Néraudau (1986); Pommier (1986); Walton (1986).

[7] Ssymank (1898); Ferrier Caveriviere (1981); Marin (1981).

[8] Ranum (1980); Fossier (1985); Tyvaert (1974); Klaits (1976)

[9] Kantorowicz (1963); Elias (1969); Haueter (1975); Giesey (1985, 1987); Christout (1967); Isherwood (1973); Apostolidès (1981); Moine (1984).

[10] L'Orange (1953); Hautecoeur (1953); Kantorowicz (1963).

[11] Dilke (1888); Lavisse (1906).

[12] Giesey (1985), pág. 59.

[13] Zwiedineck-Südenhorst (1888); Gillot (1914b); Gaiffe (1924); Malssen (1936); Jones (1982-3).

[14] Hartle (1957); Posner (1959); Grell y Michel (1988).

[15] Godelier (1982).

[16] Citado en Adhémar (1983), pág. 26.

[17] Chapelain (1883, 1964); Clément (1868); Jacquiot (1968).

[18] Para más detalles, véase el Apéndice 1.

[19] Grell y Michel (1988).

[20] Apostolidès (1981), pág. 126; Picard (1956).

[21] Walton (1986).

[22] Moine (1984), pág. 12; M. Martin (1986).

[23] Collas (1912), pág. 357.

[24] McGinniss (1968); Atkinson (1984).

[25] Klaits (1976); cf. Speck (1972); Schwoerer (1977); Vocelka (1981), esp. cap. 1; Kenez (1985), introducción; J. Thompson (1987).

[26] Schieder y Dipper (1984).

[27] France (1972).

[28] Kenez (1985), pág. 4.

[29] Veyne (1988).

[30] Furetière (1690), s.v. «Gloire».

[31] Rosenfield (1974).

[32] Longnon (1927), págs. 33, 37, etc.

[33] Scudéry (1671).

[34] Clément (1868) 5, pág. 246.

[35] Longnon (1927), pág. 134.

[36] Bossuet (1967), libro 10.

[37] Montesquieu (1973), pág. 58.

[38] Charpentier (1676), pág. 131; M. G., abril 1686, pág. 223.

[39] Naudé (1639), pág. 158.

[40] La Bruyère (1960), pág. 239.

[41] Cf. N. R. Johnson (1978).

[42] Sobre mitos políticos, Tamse (1975). Cf. Burke (1939-40); Kershaw (1987).

[43] Racine (1951-2), pág. 209.

[44] Geertz (1980); cf. Schwartzenberg (1977).

[45] Saint-Simon (1983-8) 1, págs. 714, 781, 857, etc.

[46] Quiqueran (1715), pág. 48, Mongin (1716), pág. 3.

[47] Lünig (1719-20); Longnon (1927).

[48] Kertzer (1988).

[49] Goffman (1959).

[50] La Porte (1755).

[51] Pitkin (1967); H. Hofmann (1974); Podlach (1984).

[52] Gaxotte (1930), pág. 104.

[53] Furetière (1690).
[54] Saint-Simon (1983-8) 1, págs. 803 y ss.; Gaxotte (1930), introducción.
[55] Longnon (1927), pág. 53. Sobre la autoría de las memorias, Dreyss (1859); Sonnino (1964).
[56] Courtin (1671), pág. 41.
[57] Félibien (1688).
[58] Courtin (1671), pág. 40.
[59] M. G., septiembre de 1687, pág. 178 (Poitiers).
[60] En Agde en 1687: M.G., abril de 1687, pág. 141.
[61] Visconti (1988), pág. 28.
[62] Lacour-Gayer (1898), págs. 306, 357.
[63] Longnon (1927), pág. 280; cf. Hartung (1949).
[64] Bossuet (1967), pág. 177; *Soupirs* (1689), pág. 18.
[65] Bossuet (1967), pág. 141; Luis XIV (1806) 3, pág. 491.
[66] Cf. el título de Biondi (1973).
[67] Godelier (1982); Bloch (1987), pág. 274.
[68] Bloch (1924).
[69] Boorstin (1962); acerca de la investigación sobre comunicaciones en los Estados Unidos, W. Schramm (1963).
[70] Shils (1975); Eisenstadt (1979).
[71] Geertz (1980); pág. 13; cf. Tambiah (1985).
[72] Burke (1987), cap. 12.
[73] Trilling (1972), cap. 1.
[74] Lasswell (1936); Hymes (1974).

II. PERSUASION

[1] Lee (1940).
[2] Rpr. Félibien (1688), págs. 83-112; cf. Bosquillon (1688); Benserade (1698) 1, págs. 171-2; Guillet (1854) 1, págs. 229-38.
[3] Maumené y d'Harcourt (1923).
[4] Grivet (1986).
[5] Dotoli (1983).
[6] Christout (1967); Silin (1940).
[7] Quinault (1739), 4.145f, 269, 341, 5, 200, 257, 411; cf. Gros (1926).
[8] Félibien (1674); Apostolidès (1981).
[9] Möseneder (1983).
[10] Pincemaille (1985); Sabatier (1985, 1988).
[11] Perrault (1909), pág. 60.
[12] Combes (1681); Rainssant (1687).
[13] Curtius (1947).
[14] Tronçon (1662); cf. Roy (1983); Bryant (1986).
[15] Maumené y d'Harcourt (1932), Nos. 79, 178.
[16] Jenkins (1947); Mai (1975); Burke (1987).
[17] Chapelain (1936), págs. 335-6; Krüger (1986), págs. 227-46.
[18] Fléchier (1670).
[19] Jump (1974).
[20] Racine (1951-2) 2, pág. 986.
[21] Benserade (1698) 1, págs. 193-4.
[22] La Beaune (1684).
[23] Bossuet (1961); Bourdaloue (1707); Fléchier (1696); La Rue (1829). Sobre el sermón, Hurel (1872); Truchet (1960), págs. 19 y ss.; Bayley (1980).
[24] Perrault (1688-97), págs. 262 y ss.
[25] Bossuet (1961), págs. 310, 340, etc.
[26] Truchet (1960) 2, págs. 216-58.
[27] Rapin (1677).
[28] Poussin (1964), pág. 170; Piles (1699) 1, pág. 6; Coypel, en Jouin (1883), pág. 280.
[29] Chantelou (1889), pág. 212.
[30] Boileau (1969), pág. 45.
[31] France (1972); Pocock (1980), págs. 74 y ss.
[32] Rapin (1677), págs. 43 y ss.; Racine (1951-2) 2, pág. 209.
[33] Spanheim (1900), pág. 70; sobre él, Loewe (1924).
[34] Sedlmayr (1954).
[35] Véase un útil resumen de las representaciones tradicionales en M. G., diciembre 1684, 3-9. Cf. Ferrier (1978).
[36] Montagu (1968); Rosasco (1989).
[37] Bardon (1974); Polleross (1988).
[38] Montaiglon (1875-8) 1, pág. 224.
[39] Whitman (1969).
[40] Posner (1959); Grell y Michel (1988).
[41] Polleross (1988), No. 555.
[42] M. G., 1679, 1681, 1682, etc.; cf. Zobermann (1985); Neveu (1988).
[43] Scudéry (1654-61); cf. Scudéry (1669).
[44] Du Bos (1709); cf. Klaits (1796).
[45] Sobre retratos visuales de Luis, Mai (1975); sobre retratos literarios, Marin (1981).
[46] Guillet (1854), págs. 229 y ss.; Sabatier (1984).
[47] Wittkower (1961).
[48] Mai (1975)
[49] Hatton (1972), pág. 101; Blunt (1953), pág. 401.
[50] Sobre el Van Dyck, Held (1958).
[51] Goffman (1959).
[52] J. Espitalier (1697), citado en Römer (1967), pág. 119n.

[53] Blondel (1698), pág. 608.
[54] Molière (1971) 2, págs. 1193-4.
[55] Racine (1951-2) 1, pág. 990.
[56] Menestrier (1689).
[57] Perrault (1688-97).
[58] Robinet (1665), en Rothschild (1881), pág. 37.
[59] Vertron (1686).
[60] Finnegan (1970), págs. 111-46; Curtius (1947); McGowan (1985), págs.1 y ss., 11 y ss.
[61] Sobre Boileau, France (1972); sobre Pellisson, Marin (1981), pág. 50. Cf. Pellisson (1735, 1749).
[62] La Fontaine (1948), págs. 626 y ss., 636 y ss., 730 y ss.

III. ORTO

[1] Campanella (1915), págs. 195-207.
[2] *Gazette* (1638).
[3] Maumené y d'Harcourt (1932), No. 151.
[4] Sobre el establecimiento de la Regencia, Wolf (1968), Cap. 2.
[5] Keohane (1980), págs. 220 y ss.
[6] Furetière (1690).
[7] La estatua era obra de Gilles Guerin, el ballet de Isaac Benserade.
[8] Menot (1987).
[9] Hanley (1983), en especial págs. 307-21.
[10] Haueter (1975); Jackson (1984); Le Goff (1986); Coquault (1875), págs. 279-96, 613-32.
[11] Godefroy, citado en Haueter (1975), pág. 197.
[12] Viguerie (1985).
[13] Dreyss (1860) 1, pág. 450; cf. la carta real de 1654, citada en Le Goff (1986), pág. 144.
[14] Bloch (1924).
[15] Möseneder (1983).
[16] Especial importancia tiene Tronçon (1662).
[17] Ibid., pág. 9.
[18] Möseneder (1938), pág. 42. La cita es de Guy Patin.
[19] Tronçon (1662), págs. 21-2.
[20] Barozzi y Berchet (1857) 2, pág. 401.
[21] Citado en Labatut (1984), pág. 43.
[22] Laurain-Portemer (1968); Lotz (1969); Marder (1980).

IV. LA CONSTRUCCION DEL SISTEMA

[1] Meyer (1981).
[2] Châtelain (1905).
[3] Chapelain (1883) 2, pág. 272; cf. Collas (1912), Cap. 8; Couton (1976).
[4] Mesnard (1857).
[5] Thuillier (1967); Hahn (1971); Isherwood (1973).
[6] Dussieux y col. (1854) 2, pág. 16.
[7] Grove (1980), s. v. «Bossuet».
[8] Gersprach (1893); Florisoone (1962).
[9] Morgan (1929).
[10] H. J. Martin (1969), págs. 695 y ss.
[11] Chapelain (1883), pág. 313.
[12] Ibid., pág. 422.
[13] Ibid., pág. 451.
[14] Ibid., pág. 608.
[15] Chapelain (1964), pág. 28.
[16] Chapelain (1883), pág. 384.
[17] Ibid., pág. 667.
[18] Ibid., pág. 509.
[19] Ranum (1980).
[20] Los otros cinco eran Denys Godefroy, un erudito archivero; Jean Puget de la Serre, más conocido como autor de una guía epistolar; Charles Sorel, más conocido como autor de novelas, que ya había comprado el cargo en 1635; Samuel Sorbière y Henri de Valois, ambos nombrados en 1660.
[21] Thuillier (1983).
[22] Sobre la iniciativa original desde abajo, Hahn (1971), pág. 8.
[23] Hahn (1971).
[24] Chapelain (1883), pág. 502.
[25] Depping (1855), No. 1, pág. 41; Clément (1868), págs. 237, 281, 293, 346.
[26] Jouin (1889); Thuillier (1963).
[27] Citado en Gould (1981), pág. 91.
[28] Lefebvre de Venise, citado en Chantelou (1889), pág. 105.
[29] Dilke (1888), pág. 141.
[30] Weber (1985), pág. 165.
[31] Perrault (1909), pág. 30; Soriano (1968), págs. 266-93.
[32] Couton (1976); Maber (1985).
[33] Viala (1985), págs. 69 y ss.; Kettering (1986).
[34] Perrault (1909), pág. 31.
[35] Chapelain (1883), págs. 469, 583.
[36] Perrault (1909), págs. 38 y ss. Los esbozos históricos que figuran entre los manuscritos de Chapelain (Collas, 1912, pág. 380) son tal vez parte del proyecto.
[37] Jacquiot (1968), pág. xx.

V. AUTOAFIRMACION

[1] Wolf (1968), pág. 180.
[2] *Gazette* (1661), pág. 271.
[3] Ibid., págs. 332, 403.
[4] Longnon (1927), págs. 44, 49-50.
[5] Felibien (1703), pág. 161.
[6] M. G., diciembre 1684, págs. 18-25.
[7] Jacquiot (1968), págs. 144 y ss.
[8] *Médailles* (1702).
[9] Longnon (1927), pág. 34.
[10] Chapelain (1883), pág. 509n.
[11] Pepys (1970-83) 2, pág. 187 (30 de septiembre de 1661); cf. Roosen (1980).
[12] Gersprach (1893), págs. 62 y s.; Félibien (1703), págs. 103, 166; M. G., septiembre de 1680, pág. 297.
[13] *Médailles* (1723), Nos. 69, 78, 79; Menestrier (1689), 2.8, 15, 16, 21; Jacquiot (1968), págs. 158 y ss.
[14] Soriano (1968), pág. 101.
[15] Magalotti (1968), págs. 157-8.
[16] Montaiglon (1875-8) 1, págs. 220-4.
[17] A. Coypel, en Jouin (1883), pág. 257.
[18] Menestrier (1689) no incluye medallas sobre estos temas; *Médailles* (1702), (1723); Jacquiot (1968), págs. 183 y ss., 188 y ss.
[19] Perrault (1670a); Longnon ((1927), págs. 132 y ss.
[20] Gould (1981), pág. 7; confróntese con Perrault (1909), pág. 71, que alega que el nombre de Bernini fue sugerido por Benedetti.
[21] Lavin (1987).
[22] Clément (1868), No. 19; cf. Nos. 20-1; y Perrault (1909), págs. 77 y s.
[23] Menestrier (1689), Nos. 23, 24, 26 (medallas omitidas en las colecciones de 1702 y 1723).
[24] Jacquiot (1968), págs. 244 y ss.
[25] Luis XIV (1806), pág. 496, mayo de 1672.
[26] Clément (1868), No. 24; cf. No. 23.
[27] Walton (1986), cap. 5.
[28] Según Perrault (1909), pág. 120, el plan aceptado fue el de su hermano.
[29] Gould (1981), págs. 19, 39; cf. Chantelou (1889).
[30] Chantelou (1889), pág. 104.
[31] M. G., enero de 1684, pág. 326.
[32] Jammes (1965); Schnapper (1988).
[33] Hartle (1957); cf. Grell y Michel (1988).

VI. LOS AÑOS VICTORIOSOS

[1] Chapelain (1883), pág. 279; cf. Collas (1912), págs. 433 y ss.
[2] Collas (1912), pág. 435.
[3] Aubéry (1668).
[4] Félibien (1688), págs. 197-270.
[5] Maumené y d'Harcourt (1932), Nos. 237-40; Collas (1912), pág. 373.
[6] Gersprach (1893), págs. 62 y ss.
[7] *Médailles* (1723), Nos. 97-107.
[8] Chapelain (1883), pág. 635.
[9] Blondel (1698) 4, 12, 3, pág. 608; Brice (1698) 1, págs. 345-6.
[10] Perrault (1909), pág. 101.
[11] Clément (1868) 5, pág. 288.
[12] Félibien (1680), pág. 4; Walton (1986), cap. 6.
[13] Collas (1912), págs. 397-8.
[14] Dalicourt (1668), pág. 43.
[15] Corneille (1987), págs. 705-7.
[16] Corneille (1987), pág. 716.
[17] Chapelain (1883), págs. 783, 786-7.
[18] Racine (1951-2) 2, págs. 207-38. Véase una relación más imparcial en Wolf (1968), caps. 16-18.
[19] Racine (1951-2) 2, pág. 207.
[20] *Gazette* (1672), págs. 560, 562, 564, 572, 615.
[21] Ibid., págs. 684, 849-60.
[22] Corneille (1987), págs. 1155-65.
[23] Boileau (1969), págs. 45-9; Genest (1672).
[24] Jouin (1883), págs. 108-12.
[25] Guillou (1963); Néraudau (1986); Walton (1986).
[26] M. G., septiembre de 1680, págs. 294-5.
[27] Dussieux y col. (1854), pág. 40; Nivelon (n.d.), f. 327a.
[28] Félibien (1703), pág. 102.
[29] Dussieux (1854) 1, pág. 448.
[30] Ibid., 2, pág. 43.
[31] *Médailles* (1723), Nos. 119-27; Jacquiot (1968), págs. 264 y ss.
[32] Desmarets (1673, 1674); Furetière (1674).
[33] Félibien (1674), págs. 71f.
[34] Petzet (1982).
[35] Desmarets (1673), pág. 7.
[36] Corneille (1987), págs. 1309 y ss., 1317 y ss.; *Médailles* (1723), No. 156, págs. 159-62.
[37] Wolf (1968), págs. 287 y ss., 304 y ss.
[38] Desmarets (1674), pág. 2.
[39] Corneille (1987), pág. 1306.
[40] M. G., marzo de 1679, passim; septiembre de 1679, págs. 2, 5, 9; noviembre de 1682, pág. 106.
[41] Corneille (1987), pág. 1325.

VII. LA RECONSTRUCCION DEL SISTEMA

[1] Trout (1967-8).

[2] M. G., edición extraordinaria, julio de 1683, pág. 188.
[3] K. O. Johnson (1981).
[4] Autin (1981), págs. 52 y s.
[5] Rainssant (1687); Félibien (1703).
[6] Walton (1986), pág. 95.
[7] M. G., diciembre de 1684, pág. 7.
[8] M. G., diciembre de 1684, pág. 10.
[9] Rainssant (1687), págs. 9-84.
[10] Racine (1951-2) 1, pág. 68. Sin embargo, según Furetière, las inscripciones originales eran de Tallemant.
[11] Jansen (1981).
[12] Félibien (1680); M. G., septiembre de 1680, págs. 295-310.
[13] Saint-Simon (1983-8) 5, pág. 607.
[14] Ibid., pág. 604.
[15] Elias (1969).
[16] Saint-Simon (1983-8) 5, pág. 530.
[17] Ibid., 2, págs. 553, 877, 951, etc.
[18] Courtin (1671).
[19] Cf. Hobsbawm y Ranger (1983), especialmente la introducción.
[20] Saint-Simon (1983-8) 5, págs. 596 y ss. Sobre él, Coirault (1965).
[21] Visconti (1988), pág. 61. Cf la famosa relación del duque de Vendôme en posición análoga, Saint-Simon (1983-8) 2, pág. 695.
[22] Courtin (1671).
[23] Saint-Maurice (1910) 1, pág. 157.
[24] M. G., diciembre de 1682, pág. 48.
[25] Autin (1981).
[26] Corvisier (1983), págs. 375-404; cf. Duchene (1985).
[27] Perrault (1909), págs. 135-6.
[28] Guillet, en Dussieux (1854) 1, pág. 67.
[29] Mélese (1936); Mirot (1924); Teyssèdre (1957).
[30] Corvisier (1983), pág. 390.
[31] Josephson (1928), Boislisle (1889); Souchal (1983), que usa el término «campagne», pág. 311; Martin (1986).
[32] *Récit* (1685); *Gazette* (1685) pág. 560; M. G., octubre de 1685, págs. 13 y ss.
[33] M. G., enero de 1686, pág. 2.
[34] Lister (1699), pág. 25. Cf. Boislisle (1889), págs. 49 y ss.; *Description* (1686); y M. G., abril de 1686, págs. 215 y ss., 224 y ss., 240-309.
[35] Brice (1698), págs. 169 y ss.
[36] Boislisle (1889), págs. 58 y ss.; M. G., abril de 1686, págs. 250-309.
[37] *Relation* (1687).
[38] M. G., febrero de 1687, págs. 50, 55, 57, 73.
[39] M. G., junio de 1685, pág. 69.
[40] M. G., octubre de 1685, pág. 13; febrero de 1686, parte 2, págs. 49 y ss.
[41] Boislisle (1889), págs. 210 y ss.; Wolf (1968), 465, 787; Souchal (1983), pág. 311; Mettam (1988).
[42] Rance (1886); N. R. Johnson (1978); Mettam (1988).
[43] Mallon (1985); Taton (1985).
[44] HARI (1740) 2, págs. 10-13.
[45] Rousset (1865) 2, págs. 376, 464.
[46] Menestrier (1689), pág. 53; *Médailles* (1702), pág. 195.
[47] *Médailles* (1702), pág. 202.
[48] Sobre el «castigo» de Génova, véanse los versos en M. G., abril de 1684, pág. 323, y agosto de 1684, págs. 52 y ss.
[49] *Gazette* (1685) págs. 192, 271, 295 y ss., 320; M. G., mayo de 1685, págs. 310 y ss.
[50] Menestrier (1689), pág. 51.
[51] Para un bajorrelieve de Coysevox en la base de una estatua del rey para Rennes, Dussieux (1854) 2, pág. 36. Para las medallas, Menestrier (1689), pág. 66; *Médailles* (1702) pág. 216; Lanier (1883), págs. 58 y ss.
[52] M. G., enero de 1682, pág. 10; junio de 1685, pág. 20.
[53] M. G., diciembre de 1684, págs. 88-9.
[54] M. G., octubre de 1685, págs. 324 y ss.
[55] M. G., enero de 1686, pág. 18. Cf. febrero de 1686 (edición especial sobre la Revocación).
[56] Menestrier (1689), págs. 36-7; *Médailles* (1702), págs. 209-11.
[57] Perrault (1686), págs. 99-106.
[58] Stankiewicz (1960), pág. 179.
[59] Bossuet (1961), pág. 340.
[60] Quartier (1681); Jouvancy (1686); Le Jay (1687).
[61] Quartier (1681); La Rue (1683).

VIII. OCASO

[1] M. G., abril de 1686, págs. 2-4; noviembre de 1686, pág. 322.
[2] Le Roi (1862), págs. 261, 277.
[3] Klaits (1976).
[4] Magne (1976).
[5] Schnapper (1967).
[6] La Bruyère (1960), págs. 452, 454.
[7] Mallon (1985); Taton (1985).
[8] Herault (1692); Boileau (1969), págs. 123-7; Maumené y d'Harcourt (1932), No. 254.

[9] *Médailles* (1702), págs. 228, 230, 238, 241, 243, 249, 250, 254.
[10] *Médailles*, págs. 235, 236, 240, 251, 267; sobre la medalla de Heidelberg, Jacquiot (1968), págs. 617 y ss., pág. 110.
[11] Wolf (1968), pág. 546; *Médailles* (1702), págs. 234, 268.
[12] Addison (1890), pág. 351.
[13] *Médailles* (1723), págs. 303, 309.
[14] Ibid., págs. 311, 314.
[15] Gaxotte (1930), págs. 126 (Vigo), 136 (Ramillies).
[16] Maintenon (1887) 2, pág. 30.
[17] M. G., agosto de 1704, pág. 426, y octubre de 1704, pág. 8; Surville citado en Isherwood (1973), pág. 281.
[18] Con respecto a la reacción privada del rey ante la derrota de Oudenarde y la pérdida de Lille, Gaxotte (1930), págs. 143 y s., 147 y s.
[19] *Gazette* (1708), págs. 118, 360.
[20] M. G., julio de 1708, parte 2, prefacio y págs. 141, 167-8.
[21] *Médailles* (1723), No. 316.
[22] Gaxotte (1930); Klaits (1976), págs, 298 y s. En sus memorias, Torcy confesó su autoría.
[23] Félibien (1703), pág. 103.
[24] M. G., marzo de 1687, parte 1, págs. 7-9, 110 y ss., y parte 2, una edición especial sobre los festejos.
[25] Con respecto a la reacción del rey ante la muerte del duque y la duquesa, Gaxotte (1930), pág. 158.
[26] Pintura *c.* 1655 en el colegio de los jesuitas de Poitiers, Polleross (1988), fig. 104; estatua para la entrada real en París, 1660, Mõseneder (1983), págs. 103, 107; estatua de 1675 en Guimilau (Finistère), Polleross (1988), No. 555.
[27] *Gazette*, pág. 859.
[28] Zobermannn (1985); cf. M. G., 1679, 1681, 1682, 1689, 1693, 1697.
[29] Jacquiot (1968), lámina K.
[30] Neveu (1988).
[31] Menestrier (1699).
[32] Jacquiot (1968), pág. cxii.
[33] Luis XIV (1806) 3, pág. 492.
[34] N. R. Johnson (1978), pág. 100.
[35] Hurel (1872), pág. xxxixn. Compárese con la cifra de 35 dada en N. R. Johnson (1978), pág. 78.
[36] Mongin (1716), pág. 3.
[37] Quiqueran (1715), págs. 18, 27.
[38] Gaxotte (1930), pág. 186.
[39] Rave (1957); Le Roy Ladurie (1984).

IX. LA CRISIS DE LAS REPRESENTACIONES

[1] Hatton (1972), pág. 42.
[2] Jacquiot (1968), pág. cviii.
[3] Boorstin (1962).
[4] Hahn (1971).
[5] Gillot (1914a); Jauss (1964); Kortum (1966).
[6] Blondel (1698), págs. 167 y ss., 174; Perrault (1687); Hall (1987).
[7] Michel (1987), pág. 146.
[8] A. Biderst, en Godard (1987), pág. 162.
[9] Gouhier (1958); Foucault (1966).
[10] Borkenau (1934); Hazard (1935); Gusdorf (1969).
[11] Simson (1936); Sedlmayr (1954); Bryson (1981).
[12] Kantorowicz (1957); Archambault (1967).
[13] Schochet (1975).
[14] Lévy-Bruhl (1921).
[15] Thomas (1971).
[16] Cf. Burke (1987), cap. 16; y Burke (1990).
[17] Vert (1706-13).
[18] Bourdieu y Passeron (1970).
[19] Locke (1690) 1, 6, pág. 65.
[20] Montesquieu (1721), carta 24.
[21] France (1982).
[22] Le Roi (1862), págs. 234, 247.
[23] Sagnac (1945) 1, pág. 87; pero obsérvense las reservas expresadas por Brockliss (1987), pág. 446n.
[24] Haueter (1975), pág. 250n (corrigiendo a Bloch, 1924).
[25] Cf. Apostolides (1981) sobre «le passage du système de signes antique au moderne». No estoy de acuerdo, sin embargo, con la fecha que da para el cambio, 1674, a la vez demasiado precisa (como espero hayan demostrado mis ejemplos) y demasiado temprana.
[26] Cf. Klaits (1976), págs. 293-5 sobre la adopción de «representaciones más razonadas».
[27] *Médailles* (1702), págs. 121, 126, 138, 143, 148, 179, 183, 199, 206, 210, 213, 223, 224, 226, 232, 240, 244, 249, 260, 263, 271, 283.
[28] King (1949).
[29] Lasswell (1936), pág. 31.

X. EL REVERSO DE LA MEDALLA

[1] Raunié (1879) 1, págs. 46-9.
[2] Para más detalles sobre panfletos hostiles, en su mayor parte anónimos, véase Apéndice 3.
[3] Hay bastantes monografías sobre imágenes

disidentes de Luis. Entre ellas destacan Zwiedeneck-Südenhorst (1888); Schmidt (1907); Gillot (1914b) y Kleyser (1935) sobre el material alemán; van Malssen (1936) sobre el holandés; y Blum (1913) y Rothkrug (1965) sobre el francés. No conozco ninguna monografía sobre el material inglés, como tampoco ningún estudio sobre el material en su conjunto.
[4] Cf. Burke (1978).
[5] *An Historical Romance.*
[6] *Nero.*
[7] *Present French King.*
[8] *French Tyrant.*
[9] *French Tyrant; Nero.*
[10] *Nero; Politique Nouvelle.*
[11] *Bombardiren*, pág. 11; *Französische Ratio Status.*
[12] *Nero Gallicanus.*
[13] *The French Tyrant.*
[14] Ibid.
[15] *Soupirs.*
[16] *The Most Christian Turk.*
[17] Swift (1691).
[18] *Remarques.*
[19] *Grand Alcandre*, en Bussy (1930), pág. 178.
[20] Ibid., pág. 12.
[21] *Nouvelles Amours*, págs. 36, 122.
[22] Chevalier (1711).
[23] Wolf (1968), pág. 261.
[24] Cf. ibid., págs. 505 y s.; Kõpeczi (1983).
[25] Menestrier (1691), pág. 39.
[26] Para inscripciones burlescas véanse Der französische Attila y los epitafios en Raunié (1879), págs. 58 y ss.
[27] Gillot (1914b), pág. 273n; *Solstitium Gallicum.*
[28] Swift, «Ode to the King» (1691), en Swift (1983), págs. 43-6.
[29] Medalla de 1709, en Chevalier (1711), pág. 112. Faetón se había utilizado oficialmente, pero como símbolo del gobierno personal.
[30] *La Peste.*
[31] «Louis de Petit», Raunié (1879), pág. 58; y *Mars*, pág. 108. Grande sólo en ambición, Bombardiren, pág. 5.
[32] *Mars*; *Turk*; *Christianissimus*; *Bombardiren.*
[33] *Fragestücke*, pág. 11.
[34] *Soupirs*, pág. 19; *Fragestücke*, pág. 14; *Proben*, pág. 3.
[35] *Turk*, pág. 67.
[36] Prior (1959) 1, págs. 141, 220.
[37] *Soupirs*, pág. 19.
[38] *Turk*, pág. 70.
[39] *Politique nouvelle.*
[40] Gillot (1914b), págs. 269 y s.
[41] Raunié (1879), pág. 27; Chevalier (1711), págs. 30-1, aclarando el mensaje con la inscripción AUFERT NON DAT.
[42] Clément (1866), págs. 76-7.
[43] Janmart (1888).
[44] Menestrier (1691), pág. 38.
[45] Kunzle (1973), págs. 109 y s.
[46] Chevalier (1711).
[47] Sobre Werner, Glaesemer (1974).
[48] Sobre Larmessin, Grivet (1986), pág. 244.
[49] Sobre Lisola, Pribram (1894), cap. 15, esp. pág. 353n, y Longin(1900).
[50] Sobre Becher, Hassinger (1951), pág. 210.
[51] Sobre Jurieu, Dodge (1947) y Stankiewicz (1970).
[52] Sobre Courtilz, Woodbridge (1925).
[53] Swift (1983); Prior (1959) 1, págs. 130-51; cf. Legg (1921): Addison (1890), pág. 351.

XI. LA RECEPCION DE LA IMAGEN DE LUIS XIV

[1] Holub (1984); Freedberg (1989).
[2] M. G., febrero 1683, pág. 23.
[3] Hölscher (1978), pág. 448.
[4] Furetière (1690).
[5] Cf. Habermas (1962).
[6] Longnon (1928), pág. 32.
[7] Citado en Gould (1981), pág. 123.
[8] Brice (1698) 2, pág. 309; Jacquiot (1968), documento 9.
[9] Sonnino (1973-4).
[10] Auerbach (1933).
[11] Loret, citado en Mõseneder (1983), pág. 13.
[12] Boislisle (1889).
[13] Locke (1953), pág. 150.
[14] Storer (1935); Roche (1978) 1, págs. 19-20; Lux (1989).
[15] Un ejemplo de 1693 en Gaxotte (1930), pág. 83.
[16] M. G. (1678).
[17] M. G., agosto de 1682, págs. 224-34.
[18] M. G., enero de 1684, págs. 184 y ss.
[19] M. G. (1687).
[20] Vincent (1979), Dotoli (1983).
[21] Feyel (1982), pág. 33.
[22] Stopfel (1964). págs. 63-73.
[23] Texto en Gaxotte (1930); comentario en Klaits (1976), págs. 209, 213 y s.
[24] Cf. Jones (1982-3), págs. 209 y ss.
[25] M. G., enero de 1682, pág. 53.

[26] M. G., mayo de 1684, pág. 238.
[27] Una vez, en 1654, tocó a 2.000 ó 3.000 personas (Haueter, 1975, pág. 251n). La ceremonia se celebró varias veces al año durante algo más de setenta años. De ahí que la cifra de 350.000 (70 x 5.000) no parezca exagerada. Véanse los anuncios en Blegny (1692) 1, pág. 21.
[28] Klaits (1976), pág. 219.
[29] Corvisier (1964) no trata esta cuestión.
[30] Locke (1953), pág. 150.
[31] Charpentier (1683), pág. 131.
[32] Polleross (1988), No. 556.
[33] Mazarin (1906), pág. 257, carta de 1659.
[34] Jansen (1981), págs. 61 y ss.
[35] Menestrier (1701).
[36] Sobre el enviado turco, tál vez un impostor, Beaussant (1981). Sobre la embajada siamesa, Lanier (1883), sobre la persa, Herbette (1907) y Walton (1986), cap. 1.
[37] *Gazette* (1669), pág. 1165; M. G., diciembre de 1686, parte 2, pág. 325.
[38] Tovar de Teresa (1988), págs. 66-7.
[39] Gaxotte (1930), págs. 12 y s.
[40] Bouvet (1697).
[41] *Gazette* (1682), págs. 724-39.
[42] *Gazette* (1683), págs. 551-672.
[43] Leith (1965), pág. 22.
[44] M. G. (1682).
[45] Pastor (1940) 32, pág. 396n.
[46] Brunot (1917), cap. 2.
[47] *Regis Ludovici inauguratio*, atribuida a C. de Hennot: Perrault (1670b).
[48] Las *Lettres d'un suisse* de La Chapelle, difundidas con el título *Helvetti ad Gallum epistolae*, y su *Testament politique de Leopold I*, titulado *Ultima Consilia*. Klaits (1976), págs. 113n, 151, 297.
[49] Klaits (1976), págs. 150-1.
[50] *Relation* (1660).
[51] Félibien (1665, 1667).
[52] Klaits (1976), págs. 113, 275.
[53] Chapelain (1883), pág. 513.
[54] Benedetti (1682).
[55] Klaits (1976), págs. 151, 174, 199, 275.
[56] Ibid., págs. 70n, 106 y s.
[57] Rance (1886) 1, págs. 298 y s., 340n.
[58] Johnson (1978), págs. 50-1.
[59] Cf. Roy (1983) y Mettam (1988), pags. 54 y s., una manifestación extremosa de la opinión de que las *elites* sólo pensaban en sí mismas.
[60] Pardailhé-Galabrun (1988), pág. 386.
[61] Griver (1986): Rave (1957), pág. 4.
[62] Bercé (1974), pág. 609; Saint-Simon (1983-8) 3, págs. 476 y ss.
[63] Lottin (1968), pág. 189.
[64] Sohier (1706), f, 13a.
[65] Dubois (1965), págs. 70, 175.
[66] Evelyn (1697), págs. 78, 81.
[67] Northleigh (1702), 2, págs. 7, 54.
[68] Verney (1904) 2, pág. 447.
[69] Kovács (1986), pág. 75; Polleross (1987), pág. 251.
[70] Ellenius (1966), cap. 5; Geffroy (1885), págs. lxxii-lxxiii.
[71] Pastor (1940), pág. 396n.
[72] Bottineau (1962), págs. 154 y ss., 167 y ss., 191 y ss., 258 y ss.; Morán (1990), págs. 15, 46, 50, 62.
[73] Josephson (1930), págs. 9 y ss.
[74] Hansmann (1986), págs. 33, 44.
[75] Moine (1984), págs. 168 y s., sugiere San Petersburgo, Potsdam, Estocolmo, Het Loo, Caserta, Racconigi y Washington.
[76] Chevalier (1692); cf. Speck (1972); y Schwoerer (1977).
[77] D.N.B., s.v. «Ralph Montagu»; Pevsner (1961), pág. 105; Boyer (1703-13) 8, pág. 371.
[78] HARI, págs. 70, 77.
[79] Cracraft (1988), págs. 158, 185.
[80] Moraw (1962); Ehalt (1980); Mandlmayr y Vocelka (1985); Kovács (1986); Polleross (1986, 1987); Hawlik (1989).
[81] Biach-Schiffmann (1931).
[82] Polleross (1987), pág. 239.
[83] Véase una reproducción del sarcófago en Hawlik (1989), pág. 39.

XII. LUIS EN PERSPECTIVA

[1] Bloch (1924), pág. 52.
[2] Duchhardt (1981).
[3] Möseneder (1983), pág. 105; Aubéry (1668).
[4] M. G., junio 1684, pág. 118.
[5] Hofmann (1985), pág. 23n.
[6] Brown y Elliott (1980), cap. 2; Elliot (1977); Elliott (1989), caps. 7-8.
[7] Brown (1988).
[8] Brown y Elliott (1980).
[9] Orso (1986).
[10] Ibid., cap. 2.
[11] Brown y Elliott (1980).
[12] Elliott (1989), cap. 9; Elliott (1986), págs. 418 y ss.
[13] Harris (1976).
[14] Guillet, en Dussieux (1854) 1, pág. 26.
[15] Saint-Simon (1983-8) 5, pág. 239.

[16] Longnon (1928), pág. 133.
[17] La Rue (1987), pág. 716.
[18] Mongin (1716), pág. 10.
[19] M. G., diciembre de 1682, págs. 48-50.
[20] Mesnard (1857), cap. 1.
[21] Thuau (1966), págs. 177 y ss., 215 y ss.; Church (1972).
[22] Solomon (1972), especialmente págs. 111 y ss.
[23] Ranum (1980), págs. 99, 129f; Dupleix (1635).
[24] Valdor (1649).
[25] Carew (1749), pág. 453.
[26] Lecoq (1987), págs. 217 y ss., 164 y ss.
[27] Lecoq (1986); Boucher (1986), especialmente págs. 196 y ss.
[28] Bluche (1986), págs. 274, 279.
[29] Giesey (1987).
[30] Southorn (1988), cap. 2.
[31] Campbell (1977), págs. 177 y ss.
[32] Forster (1971).
[33] Chapelain (1964), págs. xv y ss.
[34] Strong (1984), págs. 142 y ss.
[35] Menestrier (1684).
[36] Perrault (1688-97) 1, págs. 61-3.
[37] Edelman (1946); Voss (1972).
[38] Schramm (1939).
[39] Bossuet (1967).
[40] Kantorowicz (1963), pág. 165.
[41] Treitinger (1938).
[42] Bossuet (1961), pág. 340; Drake (1976); Warmington (1974); Barnes (1981); McCormick (1986).
[43] Perrault (1688-97) 1, pág. 80.
[44] Hanley (1983), págs. 330 y ss.
[45] Saint-Simon (1983-8) 1, págs. 629-30; Choisy, citado en Gaiffe (1924), pág. 10.
[46] Blondel (1698) parte 4, libros 11-12.
[47] Petzer (1982), pág. 162.
[48] Conferencias de G. Marsy, J. van Obstal y M. Anguier, 1667-9.
[49] M. G., julio de 1682, págs. 138-9; Perrault (1688-97) 1, págs. 191-2.
[50] M. G., septiembre de 1686, parte 2, pág. 362.
[51] Boislisle (1889), pág. 118n.
[52] M. G., junio de 1687, parte 2, pág. 48.
[53] Cf. cap. 2, n. 41.
[54] M. G., septiembre de 1682, pág. 52.
[55] Charlesworth (1937); Syme (1939); Price (1984); Zanker (1987).
[56] Syme (1939), pág. 480.
[57] Gagé (1955), págs. 499 y ss.
[58] Syme (1939), pág. 385.
[59] Zanker (1987), págs. 264 y ss.; Syme (1939), pág. 519.
[60] Zanker (1987), cap. 1.
[61] Ibid., págs. 151 y ss.
[62] Perrault (1688-97).
[63] Blondel (1698), pág. 164.
[64] Taylor (1931), págs. 18 y ss., 74 y ss.
[65] Blondel (1698), pág. 164.
[66] Herbelot (1697), pág. 997.
[67] Rotrou (1649).
[68] L'Orange (1953); Seux (1967).
[69] Sahlins (1985), págs. 18, 19n.
[70] Bernays (1928).
[71] Boorstin (1962), especialmente cap. 1.
[72] Schwartzenberg (1977).
[73] M. G., mayo 1685, pág. 339.
[74] Burke (1939-40); Biondi (1967); Melograni (1976); Stern (1975); Kenez (1985); Kershaw (1987).
[75] La Bruyère (1693), pág. 544.
[76] Kostof (1978).
[77] Kenez (1985), págs. 153, 237.
[78] Kertzer (1988); Kantorowicz (1963).
[79] Mickelson (1972), pág. 46.
[80] Vattel (1758), págs. 42 y ss.
[81] Leith (1965); Ozouf (1976); Schieder y Dipper (1984); Chartier (1990).
[82] Heale (1982), pág. 51.
[83] Perry (1968).
[84] McGinniss (1968), pág. 27.
[85] Kenez (1985), pág. 4.
[86] Ibid., págs. 62, 91, 109.
[87] Bowlt (1978).
[88] Schama (1988).
[89] Marrinan (1988), págs. 3 y ss.
[90] Tumarkin (1983), pág. 63.
[91] Ibid., págs. 80, 88, 95 y s., 107, 131.
[92] Pozzi (1990).

BIBLIOGRAFIA

En esta bibliografía figuran todas las publicaciones mencionadas en las notas, excepto los ataques anónimos a Luis, listados en el apéndice 3. Salvo que se indique otra cosa, el lugar de publicación es París.

Addison, J. (1890) *Dialogues on Medals*, Londres.

Adhémar, J. (1983) «Information gravée au 17e siècle: images au cuivre destinées à un public bourgeois et élegant». *Quaderni del '600 francese* 5, 11-13.

Apostolidès, J. (1981) *Le Roi-machine: spectacle et politique au temps de Luis XIV.*

Archambault, P. (1967) «The analogy of the body in Renaissance political literature», *Bulletin d'Humanisme & Renaissance* 29, 21-53.

Atkinson, J. M. (1984) *Our Master's Voices: the Language and Body Language of Politics*, Londres.

Aubéry, A. (1668) *Des justes prétentions du roy sur l'empire.*

Auerbach, E. (1933) «La cour et la ville», reeditado en su *Vier Untersuchungen zur Geschichte der französischen Bildung*, Berna, 1951; trad. inglesa, *Scenes from the Drama of European Literature*, Nueva York, 1959, 133-82.

Autin, J. (1981) *Louis XIV architecte.*

Bardon, F. (1974) *Le Portrait mythologique à la cour de France sous Henri IV et Louis XIII.*

Barnes, T. D. (1981) *Constantine and Eusebius*, Cambridge, MA.

Barozzi, N. y G. Berchet (eds.) (1857) *Relazioni degli stati europei dagli ambasciatori veneti*, Venecia.

Bayley, P. (1980) *French Pulpit Oratory 1598-1650*, Cambridge.

Beaussant, P. (1981) *Versailles, opéra.*

Benedetti, E. (1682) *Le glorie della virtù nella persona di Luigi il Magno*, Lyon.

Benserade, I. de (1698) *Oeuvres*, 2 vols.

Bercé, Y.-M. (1974) *Histoire des Croquants*, 2 vols., Ginebra.

Berger, R. W. (1985) *In the Garden of the Sun King: Studies on the Park of Versailles under Louis XIV*, Washington.

Bernays, E. L. (1928) *Propaganda*, Nueva York.

Bertelli, S. (1990) *Il corpo del Re*, Florencia.

Biach-Schiffmann, F. (1931) *Giovanni und Ludovico Burnacini: Theater und Feste am Wiener Hofe*, Viena y Berlín.

Biondi, D. (1973) *La fabbrica del Duce*, Florencia.

[Blegny, N. de] *Le Livre commode*, rpr. 1878.

Bloch, M. (1924) *The Royal Touch*; trad. inglesa. Londres, 1973.

Bloch, M. (1987) «The ritual of the royal bath in Madagascar», en *Cannadine and Price*, 271-97.

Blondel, F. (1698) *Cours d'architecture*, segunda edición.

Bluche, F. (1986) *Louis XIV*; trad. inglesa, Londres, 1990.

Blum, A. (1913) *Louis XIV et l'image satirique pendant les dernières années du 17e siècle*, Nogent-le-Rotrou.

Blunt, A. (1953) *Art and Architecture in France*, cuarta ed., Harmondsworth, 1980.
Boileau, N. (1969) *Oeuvres*, ed. S. Menant, 2 vols.
Boislisle, A. de (1889) «Notices historiques sur la Place des Victoires et sur la Place Vendôme», *Mémoires de la société de l'histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, 15, 1-272.
Boorstin, D. (1962) *The Image*, rpr. Harmondsworth, 1963.
Borkenau, F. (1934) *Der Ubergang vom feudalen zum bürgerlichen Weltbild.*
Bosquillon (1688) *Portrait de Louis le Grand.*
Bossuet, J.-B. (1961) *Oraisons funèbres*, ed. J. Truchet.
Bossuet, J.-B. (1967) *Politique tirée des propres paroles de l'écriture sainte* (1709), ed. J. Le Brun, Ginebra.
Bottineau, Y. (1962) *L'Art de cour dans l'Espagne de Philippe V, 1700-46*, Burdeos.
Boucher, J. (1986) *La Cour de Henri III*, La Guerche-de-Bretagne.
Bouhours, D. (1687) *La Manière de bien penser dans les ouvrages de l'esprit.*
Bourdaloue, L. (1707) *Sermons pour le caresme*, 3 vols.
Bourdieu, P. y J.-C. Passeron (1970) *Reproduction in Education, Society and Culture*, trad. inglesa, Beverly Hills, CA, 1977.
Bouvet, J. (1699) *L'histoire de l'empereur de la Chine*, La Haya.
Bowlt, J. E. (1978) «Russian sculpture and Lenin's plan of monumental propaganda», en *Art and Architecture in the Service of Politics*, ed. H. A. Millon y L. Nochlin, Cambridge, MA, 182-93.
Boyer, A. (1703-13) *The History of the Reign of Queen Anne Digested into Annals*, Londres.
Brice, G. (1698) *Description nouvelle de la ville de Paris*, 2 vols.
Brockliss, L. W. B. (1987) *French Higher Education in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, Oxford.
Brown, J. (1988) «Enemies of flattery: Velázquez' portraits of Philip IV», en *Art and History*, ed. R. I. Rotberg y T. K. Rabb, Cambridge, 137-54.
Brown, J. y J. H. Elliott (1980) *A Palace for a King*, New Haven, CT y Londres.
Brunot, F. (1917) *Histoire de la langue française* 5 (rpr. 1966).
Bryant, L. M. (1986) *The King and the City in the Parisian Royal Entry Ceremony*, Ginebra.
Bryson, N. (1981) *Word and Image*, Cambridge.
Burke, K. (1939-40) «The rhetoric of Hitler's battle», reeditado en *Language and Politics*, ed. M. Shapiro, Oxford, 1984, cap. 5.
Burke, P. (1987) *Historical Anthropology of Early Modern Italy*, Cambridge.
Burke, P. (1990) «Historians, anthropologists and symbols», en *Culture Through Time*, ed. E. Ohnuki Tierney, Stanford, CA, págs. 268-323.
Burke, P. (*c.* 1993) «The demise of royal mythologies», de próxima publicación en A. Ellenius (ed.) *Iconography and Ideology.*
Bussy Rabutin, R. (1930) *Histoire amoureuse des Gaules (1665), suivie de La France Galante*, etc., ed. G. Mongrédien, 2 vols.
Campanella, T. (1915) *Poésie*, ed. G. Gentile, Bari.
Campbell, M. (1977) *Pietro da Cortona at the Pitti Palace*, Princeton, NJ.
Cannadine, D. y S. Price, (eds.) (1987) *Rituals and Royalty*, Cambridge.
Carew, G. (1749) «A relation of the state of France», en *An Historical View*, ed. T. Birch, Londres, 415-528.
Cérémonial français des années 1679, 1680 et 1681, ms B.N., fondo francés, 7831.
Chantelou, P. de (1889) *Journal de Voyage du Cavalier Bernin en France*, ed. L. Lalanne, rpr. 1981.
Chapelain, J. (1883) *Lettres*, 2, ed. P. Tamizey de Larroque.
Chapelain, J. (1936) *Opuscules critiques*, ed. A. Hunter.

Chapelain, J. (1946) *Lettere inedite*, ed. P. Ciureanu, Génova.
Charlesworth, M. P. (1937) «The virtues of a Roman emperor», *Proceedings of the British Academy* 23, 105-27.
Charpentier, F. (1676) *Defense de la langue française pour l'inscription del'Arc de Triomphe.*
Charpentier, F. (1724) *Carpentariana.*
Chartier, R. (1990) *Les Origines culturelles de la révolution française.*
Châtelain, U. (1905) *Fouquet.*
Chevalier, N. (1692) *Histoire de Guillaume III*, Amsterdam.
Chevalier, N. (1711) *Relation des campagnes de l'année 1708 et 1709*, Utrecht.
Christout, M. F. (1967) *Le Ballet de cour de Louis XIV*, 1643-72.
Church, W. F. (1972) *Richelieu and Reason of State*, Princeton, NJ.
Clément, P. (1866) *La Police sous Louis XIV.*
Clément, P. (ed.) (1868) *Lettres, instructions et mémoires de Colbert*, 5, parte 2.
Coirault, Y. (1965) *L'Optique de Saint-Simon.*
Collas, G. (1912) *Jean Chapelain.*
Combes, le sieur de (1681) *Explication historique de ce qu'il y a de plus remarquable dans la maison royale de Versailles.*
Coquault, O. (1875) *Mémoires 1649-68*, ed. C. Loriquet, Reims.
Corneille, P. (1987) *Oeuvres*, 3, ed. G. Couton.
Corvisier, A. (1964) *L'Armée française de la fin du 17e siècle au ministère de Choiseul: le soldat*, 2 vols.
Corvisier, A. (1983) *Louvois.*
Courtin, A. de (1671) *Nouveau traité de la civilité*, Basilea.
Couton, G. (1976) «Effort publicitaire et organisation de la recherche», *Actes du sixième colloque de Marseille*, ed. R. Duchene, Marsella.
Cracraft, J. (1988) *The Petrine Revolution in Russian Architecture*, Chicago.
Curtius, E. R. (1947) *European Literature and the Latin Middle Ages*, trad. inglesa, Nueva York, 1954.
[Dalicourt, P.] (1668) *La Campagne royale.*
Demoris, R. (1978) «Le corps royal et l'imaginaire au 17e siècle: *Le portrait du roy* par Félibien», *Revue des sciences humaines* 172, 9-30.
Depping, G. P. (ed.) (1855) *Correspondance administrative sous le règne de Louis XIV*, 4, parte 4.
Description (1686) du monument érigé à la gloire du roy par M. le Maréchal Duc de la Feuillade.
Desmarets, J. (1673) *Au Roy, sur la prise de Maastrich.*
Desmarets, J. (1674) *Au Roy, sur sa seconde conquête de Franche-Comté.*
Dilke, E. (1888) *Art in the Modern State*, Londres.
Dipper, C. y W. Schieder (1984) «Propaganda», en *Geschichtliche Grundbegriffe* 5, Stuttgart, 69-112.
Dodge, G. H. (1947) *The Political Theory of the Huguenots of the Dispersion*, Nueva York.
Dotoli, G. (1983) «Il *Mercure Galant* di Donneau de Visé», *Quaderni del '600 francese* 5, 219-82.
Drake, H. A. (1976) *In Praise of Constantine*, Berkeley, CA.
Dreyss, C. (1859) *Etude sur la composition des mémoires de Louis XIV*, rpr. Ginebra, 1871.
Dreyss, C. (ed.) (1860) *Mémoires de Louis XIV*, 2 vols.
Dubois, A. (1965), *Journal d'un curé de campagne*, ed. H. Platelle.
Du Bos, J.-B. (1709) *Histoire de la Ligue de Cambrai.*
Duchene, R. (ed.) (1985) *De la mort de Colbert à la Revocation de l'Edit de Nantes: un monde nouveaux?*, Marsella.
Duchhardt, H. (1981) «*Imperium* und *Regna*», *Historische Zeitschrift* 232, 555-83.
Dupleix, S. (1635) *Histoire de Louis le Juste.*

Dussieux, L. et al. (eds.) (1854) *Mémoires inédits de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture.*
Edelman, N. (1946) *Attitudes of Seventeenth-Century French toward the Middle Ages*, Nueva York.
Ehalt, H. C. (1980) *Ausdrucksformen absolutistischer Herrschaft: Der Wiener Hof in 17. und 18. Jht*, Munich.
Eisenstadt, S. N. (1979) «Communication patterns in centralized empires» en *Propaganda and Communication in World History*, ed. H. Lasswell, D. Lerner y H. Speier, Honolulú, 1, 536-51.
Elias, N. (1969) *The Court Society*, trad. inglesa, Oxford, 1983.
Ellenius, A. (1966) *Karolinska bildidéer*, Estocolmo.
Elliott, J. H. (1977) «Philip IV of Spain: prisoner of ceremony», en *The Courts of Europe*, ed. A. G. Dickens, Londres, 169-90.
Elliot, J. H. (1986) *The Count-Duke of Olivares*, New Haven, CT y Londres.
Elliott, J. H. (1989) *Spain and its World* 1500-1700, New Haven, CT y Londres.
Evelyn, J. (1697) *Numismata*, Londres.
Félibien, A. (1674) *Les Divertissements de Versailles.*
Félibien, A. (1680) «Le Grand Escalier de Versailles», Apéndice de Jansen(1981).
Félibien, A. (1688) *Recueil des descriptions de peintures et d'autres ouvrages faits pour le roi.*
Félibien, J.-F. (1703) *Description sommaire de Versailles.*
Ferrier-Caverviere, N. (1978) «Louis XIV et ses symboles dans l'Histoire Metallique», *17e siècle*, 34, 19-30.
Ferrier-Caveriviere, N. (1981) *L'image de Louis XIV dans la litérature française.*
Feuchtmüller, R. y E. Kovács (eds.) (1986) *Welt des Barock*, 2 vols, Viena.
Feyel, G. (1982) *La Gazette en province à travers ses réimpressions 1631-1752*, Amsterdam y Maarssen.
Finnegan, R. (1970) *Oral Literature in Africa*, Oxford.
Fléchier, E. (1670) *Circus regius.*
Fléchier, E. (1969) *Panegryriques*, 2 vols.
Florisoone, M. (1962) *Charles Le Brun premier directeur de la manufacture royale des Gobelins.*
Forster, K. (1971) «Metaphors of rule: political ideology and history in the portraits of Cosimo I de Medicis», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz* 15, 65-104.
Fossier, F. (1985) «A propos du titre d'historiographe sous l'ancien régime», *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 32, 361-417.
Foucault, M. (1966) *The Order of Things*, trad. inglesa, Londres, 1970.
France, P. (1972) *Rhetoric and Truth in France*, Oxford.
France, P. (1982) «Equilibrium and excess», en *The Equilibrium of Wit*, ed. P. Bayley y D. G. Coleman, Lexington, MA, 249-61.
Freedberg, D. (1989) *The Power of Images*, Chicago.
Furetière, A. (1674) *Ode sur la seconde conquête de Franche-Comté.*
Furetière, A. (1690) *Dictionnaire universel*, 3 vols., La Haya y Rotterdam.
Gagé, J. (1955) *Apollon romain.*
Gaiffe, F. (1924) *L'Envers du grand siècle.*
Gaxotte, P. (ed.) (1930) *Lettres de Louis XIV.*
Gazette [*Recueil des Gazettes, Recueil des Nouvelles*], 1660-1715.
Geertz, C. (1980) *Negara: the Theater State in Nineteenth-Century Bali*, Princeton, NJ.
Geffroy, A (ed.) (1885) *Recueil des instructions données aux ambassadeurs et ministres de France.*
Genest, C. C. (1672) *Ode pour le roi sur ses conquestes.*
Gersprach, E. (1893) *Repertoire des tapisseries des Gobelins.*
Giesey, R. (1985) «Models of rulership in French royal ceremonial», en *Rites of Power*, ed. S. Wilentz, Filadelfia, 41-64.

Giesey, R. (1987) «The King imagined», en *The Political Culture of the Old Regime*, ed. K. M. Baker, Oxford, 41-59.
Gillot, H. (1914a) *La Querelle des anciens et des modernes*, Nancy.
Gillot, H. (1914b) *Le Règne de Louis XIV et l'opinion publique en Allemagne*, Nancy.
Glaesemer, J. (1974) *J. Werner*, Zurich y Munich.
Godard, L. (ed.) (1987) *D'un siècle à l'autre: anciens et modernes*, Marsella.
Godelier, M. (1982) *The Making of Great Men*, trad. inglesa, Cambridge, 1986.
Goffman, E. (1959) *The Presentation of Self in Everyday Life*, Nueva York.
Goubert, P. (1966) *Louis XIV and Twenty Million Frenchmen*, trad. inglesa, Londres, 1970.
Gouhier, H. (1958), «Le refus du symbolisme dans l'humanisme cartésien», en E. Castelli (ed.) *Umanesimo e simbolismo*, Padua, 65-74.
Gould, C. (1981) *Bernini in France*, Londres.
Grell, C. y C. Michel (1988) *L'Ecole des Princes ou Alexandre disgracié.*
Grivet, M. (1986) *Le Commerce de l'estampe à Paris au 17e siècle.*
Gros, E. (1926) *Quinault*, París y Aix-en-Provence.
Grove, G. (1980) *Dictionary of Music and Musicians*, ed. S. Sadie, 20 vols., Londres.
Guillet de Saint-Georges, G. (1854) «Discours sur le portrait du roy», en Dussieux et al. 1, 229-38.
Guillou, E. (1963) *Versailles, le Palais du Soleil.*
Gusdorf, G. (1969) *Le Révolution galiléenne*, 2 vols.
Habermas, J. (1962) *The Structural Transformation of the Public Sphere*, trad. inglesa, Cambridge, 1989.
Hahn, R. (1971) *The Anatomy of a Scientific Institution: the Paris Academyof Sciences, 1666-1803*, Berkeley CA.
Hall, G. (1987) «Le siècle de Louis le Grand: l'évolution d'une idée», en Godard, 43-52.
Hanley, S. (1983) *The* Lit de Justice *of the Kings of France*, Princeton, NJ.
Hansmann, W. (1986) *Balthasar Neumann*, Colonia.
Harris, E. (1976) «Velázquez' portrait of Prince Baltasar Carlos in the Riding School», *Burlington Magazine* 118, 266-75.
Hartle, R. (1957) «Lebrun's *Histoire d'Alexandre* and Racine's *Alexandre le Grand*», *Romanic Review* 48, 90-103.
Hartung, F. (1949) «*L'état c'est moi*», *Historische Zeitschrift* 169, 1-30.
Hassinger, E. (1951) *J. J. Becher*, Viena.
Hatton, R. (1972) *Louis XIV and his World*, Londres.
Haueter, A. (1975) *Die Krönungen der französischen Könige im Zeitalter des Absolutismus und in der Restauration*, Zurich.
Hautecoeur, L. (1953) *Louis XIV roi soleil.*
Hawlik-van de Water, M. (1989) *Der Schöne Tod: Zeremonialstrukturen des Wiener Hofes bei Tod und Begrabung zwischen 1640 und 1740*, Viena.
Hazard, P. (1935) *La Crise de la conscience europeénne*, trad. inglesa, *The European Mind 1680-1720*, New Haven, CT. 1952.
Heale, M. J. (1982) *The Presidential Quest*, Londres.
Held, J. S. (1958) «Le roi à la chasse», *Art Bulletin* 40, 139-49.
l'Herault de Lionniere, T. (1692) *Panegyrique historique de Louis le Grand pour l'Année 1689.*
d'Herbelot, B. (1697) *Bibliothèque orientale.*
Herbette, M. (1907) *Une Ambassade persane sous Louis XIV.*
Himelfarb, H. (1986) «Versailles, fonctions et légendes», en Nora, 1, 235-92.
Histoire de l'Académie Royale des Inscriptions (1740) 3 vols.

Hobsbawm, E. J. y T. Ranger (eds.) (1983) *The Invention of Tradition*, Cambridge.
Hölscher, L. (1978) «Offentlichkeit», en *Geschichtliche Grundbegriffe*, ed. O. Brunner, W. Conze y R. Koselleck, 4, Stuttgart, 413-67.
Hofmann, C. (1985) *Das Spanische Hofzeremoniell von 1500-1700*, Frankfurt.
Hofmann, H. (1974) *Repräsentation: Studien zur Wort- und Begriffsgeschichtevon der Antike bis ins 19. Jht*, Berlín.
Holub, R. C. (1984) *Reception Theory*, Londres.
Hurel, A. J. (1872), *Les Orateurs sacrés à la cour de Louis XIV*, rpr. Ginebra, 1971.
Hymes, D. (1974) *Foundations in Sociolinguistics*, Filadelfia.
Isherwood, R. (1973) *Music in the Service of the King*, Ithaca, NY y Londres.
Jackson, R. (1984) *Vive le roi!* Chapel Hill, NC.
Jacquiot, J. (1968) *Médailles et jetons*, 4 vols.
Jammes, A. (1965) «Louis XIV, sa bibliothèque et le cabinet du roi», *The Library* 20, 1-12.
Janmart, J. (1888) *Histoire de Pierre du Marteau.*
Jansen, B. (1981) *Der Grand Escalier de Versailles*, Bochum, Diss.
Jauss, H.-R. (1964) «Asthetischen Normen und geschichtliche Reflexion in der *Querelle des anciens et des modernes*», en Perrault (1688-97), 8-64.
Jenkins, M. (1947) *The State Portrait* (no se indica lugar de publicación).
Johnson, K. O. (1981) «*Il n'y a plus de Pyrénées*: the iconography of the firts Versailles of Louis XIV», *Gazette des Beaux-Arts* 98, 29-40.
Johnson, N. R. (1978) *Louis XIV and the Enlightenment.*
Jones, M. (1979a) *Medals of the Sun King*, Londres.
Jones, M. (1979b) *The Art of the Medal*, Londres.
Jones, M. (1982-3) «The medal as an instrument of propaganda in late seventeenth- and early eighteenth-century Europe», *Numismatic Chronicle* 142, 117-25, y 143, 202-13.
Josephson, R. (1928) «Le monument de Triomphe pour le Louvre», *Revue de l'art ancien et moderne* 32, 21-34.
Josephson, R. (1930) *Nicodème Tessin à la cour de Louis XIV.*
Jouin, H. (ed.) (1883) *Conférences de l'Académie Royale de Peinture.*
Jouin, H. (1889) *Charles Le Brun.*
Jouvancy, J. de (1686) *Clovis.*
Jump, J. D. (1974) *The Ode*, Londres.
Kantorowicz, E. H. (1957) *The King's Two Bodies*, Princeton, NJ.
Kantorowicz. E. H. (1963) «Oriens Augusti - Lever du Roi», *Dumbarton Oaks Papers* 17, 117-77.
Kenez, P. (1985) *The Birth of the Propaganda State: «Mass Mobilisation» inRussia, 1917-29*, Cambridge.
Keohane, N. O. (1980) *Philosophy and the State in France*, Princeton, NJ.
Kershaw, I. (1987) *The «Hitler Myth»: Image and Reality in the Third Reich*, Oxford.
Kertzer, D. (1988) *Ritual, Politics and Power*, New Haven, CT y Londres.
Kettering, S. (1986) *Patrons, Brothers and Clients in Seventeenth-Century France*, Nueva York.
King, J. E. (1949) *Science and Rationalism in the Government of Louis XIV*, Baltimore, MD.
Klaits, J. (1976) *Printed Propaganda under Louis XIV*, Princeton, NJ.
Kleyser, F. (1935) *Der Flugscriftenkampf gegen Ludwig XIV zur Zeit despfälzischen Krieges*, Berlín.
Köpeczi, B. (1983) *Staatsräson und christliche Solidarität: Die ungarische Aufsämde und Europa in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Budapest.
Kortum, H. (1966) *Charles Perrault und Nicholas Boileau*, Berlín.
Kostof, S. (1978) «The Emperor and the Duce», en *Art and Architecture in the Service of Politics*, ed. H. A. Millon y L. Nochlin, Cambridge, MA, 270-325.

Kovács, E. (1986) «Die Apotheose des Hauses Osterreich», en Feuchtmüller and Kovács, 53-85.
Krüger, R. (1986) *Zwischen Wunder und Wahrscheinlichkeit: Die Krise desfranzösischen Versepos im 17. Jahrhundert*, Marburg.
Kunzle, D. (1973) *The Early Comic Strip*, Berkeley, CA.
Labatut, J. P. (1984) *Louis XIV roi de gloire.*
La Beaune, J. de (1684) *Ludovico Magno Panegyricus.*
La Bruyère, J. (1960) *Les Caractères* (1688), rpr. ed. F. Mongrédien.
La Bruyère, J. (1693) «Discours de réception à l'Académie Française», ibid., 429-56.
Lacour-Gayet, G. (1898) *L'Education politique de Louis XIV.*
La Fontaine, J. (1948) *Oeuvres diverses*, ed. P. Clarac.
Lanier, L. (1883) *Etude historique sur les relations de la France et du royaume de Siam de 1662 à 1703*, Versailles.
La Porte, P. de (1755) *Mémoires*, segunda ed., Ginebra, 1756.
La Rue, C. de (1683) *Ludovicus Pius.*
La Rue, C. de (1987) «Regi epinicion», trad. O. Corneille como «Poème sur les victoires du roi en 1667», en Corneille 3, 709-18.
La Rue, C. de (1829) *Sermons*, 2 vols.
Lasswell, H. (1936) *Politics: Who gets what, when, how*, segunda ed., Nueva York, 1958.
Laurain-Portemer, M. (1968) «Mazarin, Benedetti et l'escalier de la Trinitédes Monts», *Gazette des Beaux-Arts* 110, 273-9.
Lavin, I. (1987) «Le Bernin et son image du Roi-Soleil» en *Il se rendit en Italie: études offertes à André Chastel*, Roma, 441-65.
Lavisse, E. (1906) *Louis XIV.*
Lecoq, A.-M. (1986) «La symbolique de l'état», en Nora, 145-92.
Lecoq, A.-M. (1987) *François I imaginaire.*
Lee, R. W. (1940) *Ut Pictura Poesis: the Humanistic Theory of Painting*, rpr. Nueva York, 1967.
Legg, L. G. Wickham (1921) *Matthew Prior*, Cambridge.
Le Goff, J. (1986) «Reims, ville su Sacre», en *Les Lieux de mémoire*, ed. P. Nora, 2, *La nation*, 1, 89-184.
Leith, J. A. (1965) *The Idea of Art as Propaganda in France 1750-99*, Toronto.
Le Jay, G. (1687) *Le Triomphe de la religion sous Louis le Grand.*
Le Roi, J. A. (ed.) (1862) *Journal de la santé du roi Louis XIV.*
Le Roy Ladurie, E. (1984) «Réflections sur la Régence», *French Studies* 38, 286-305.
Lévy-Bruhl, L. (1921) *La Mentalié primitive.*
Lister, M. (1699) *A Journey to Paris in the Year 1698*, Londres.
Locke, J. (1690) *Two Treatises of Government*, ed. P. Laslett, Cambridge, 1960.
Locke, J. (1953) *Journal*, ed. J. Lough, Cambridge.
Loewe, V. (1924) *Ein Diplomat und Gelehrter, Ezechiel Spanheim*, Berlín.
Longin, E. (1900) *François de Lisola*, Dole.
Longnon, J. (ed.) (1927) *Louis XIV, Mémoires*, rpr. 1983.
L'Orange, H. P. (1953) *Studies on the Iconography of Cosmic Kingship in the Ancient World*, Oslo.
Lottin, A. (1968) *Vie et mentalié d'un Lillois sous Louis XIV*, Lille, segunda ed., París.
Lotz, W. (1969) «Die Spanische Treppe», *Römische Jahrbuch*, rpr. en *Politische Architektur*, ed. M. Warnke, Colonia, 1984, 175-223.
Louis XIV (1806) *Oeuvres*, 6 vols.
Louis XIV, *Lettres*, véase Gaxotte (1930).
Louis XIV, *Mémoires*, véase Dreyss (1860); Longnon (1927).
Lünig, J. C. (1719-20) *Theatrum Ceremoniale Historico-Politicum*, 2 vols., Leipzig.

Lux, D. S. (1989) *Patronage and Royal Science in Seventeenth-century France*, Ithaca, NY.
Maber, R. (1985) «Colbert and the Scholars», *17th-Century French Studies* 7, 106-14.
McCormick, M. (1986) *Eternal Victory: Triumphal Rulership in Late Antiquity, Byzantium and the Early Medieval West*, Cambridge.
McGinnis, J. (1968) *The Selling of the President*, Nueva York.
McGowan, M. (1985) *Ideal Forms in the Age of Ronsard*, Berkeley, CA.
Magalotti, L. (1968) *Relazioni di Viaggio*, ed. W. Moretti, Bari.
Magne, B. (1976) *Crise de la littérature française.*
Magne, E. (1909) *Le plaisant abbé de Boisrobert.*
Mai, W. W. E. (1975) *Le Portrait du roi: Staatsporträt und Kunsttheorie in der Epoche Ludwigs XIV*, Bonn.
Maintenon, F. de (1887) *Mme de Maintenon d'après sa correspondanceauthentique*, ed. A. Geffroy, 2 vols.
Mallon, A. (1985) «L'Académie des Sciences à Paris (1683-5): une crise dedirection?», en Duchene, 17-34.
Malssen, P. J. W. van (1936) *Louis XIV d'après les pamphlets répondus en Hollande*, Amsterdam.
Mandlmayr, M. C. y K. Vocelka (1985) «Christliche Triumphfreude». *Südostforschungen* 44, 99-137.
Marder, T. A. (1980) «Bernini and Benedetti at Trinità dei Monti», *Art Bulletin* 62, 286-9.
Marin, L. (1981) *Portrait of the King*, trad. inglesa, Londres, 1988.
Marrinan, M. (1988) *Painting Politics for Louis-Philippe*, New Haven, CT y Londres.
Martin, H. J. (1969) *Livre, pouvoir et société à Paris au 17e siècle*, 2 vols.
Martin, M. (1986) *Les Monuments équestres de Louis XIV.*
Massillon, J.-B. (1865) *Oeuvres*, ed. E. A. Blampignon, 2 vols., Bar-le-Duc.
Maumené, C. y L. d'Harcourt (1932) *Iconographie des rois de France*, vol. 2.
Mazarin, G. (1906) *Lettres*, vol. 9, ed. G. D'Avenel.
Médailles (1702) *sur les principaus événements du règne de Louis le Grand* (2 ediciones, *in folio* e *in quarto*).
Médailles (1723) *sur les principaux évenements du règne entier de Louis le Grand.*
Mélèse, P. (1936) *Donneau de Visé.*
Melograni, P. (1976) «The Cult of the Duce in Mussolini's Italy», *Journal of Contemporary History* 11, 221-37.
Mémoires inédites, véase Dussieux et al. (1854).
Menestrier, C.-F. (1681) *Des Représentations en musique anciennes etmodernes.*
Menestrier, C.-F. (1684) *L'Art des emblèmes*, rpr. Mittenwald (1981).
Menestrier, C.-F. (1689) *Histoire du roy Louis le Grand par les medailles.*
Menestrier, C.-F. (1691) *Histoire du roy Louis le Grand par les medailles* (la edición falsificada).
Menestrier, C.-F. (1701) *Décorations faites dans la ville de Grenoble*, Grenoble.
Menot, A. (1987) «Décors pour le Louvre de Louis XIV; la mythologie politique à la fin de la Fronde», en La *Monarchie absolutiste et l'histoire en France*, ed. F. Laplanche y C. Grell, 113-24.
Mercure Galant, 1672-1715.
Mesnard, P. (1857) *Histoire de l'Académie Française.*
Mettam, R. (1988) «Power, status and precedence: Rivalries among the provincial elites of Louis XIV's France», *Transactions of the Royal Historical Society* 38, 43-62.
Meyer, J. (1981) *Colbert.*
Michel, C. (1987) «Les enjeux historiographiques de la querelle des anciens et des modernes», en *La Monarchie absolutiste et l'histoire en France*, ed. F. Laplanche y C. Grell, 139-54.
Mickelson, S. (1972) *The Electric Mirror: Politics in an Age of Television*, Nueva York.

Mirot, L. (1924) *Roger de Piles.*
Moine, M.-C. (1984) *Les Fêtes à la cour du roi soleil.*
Molière, J.-B. (1971) *Oeuvres complètes*, ed. G. Couton, 2 vols.
Mongin, E. (1716) *Oraison funèbre de Louis le Grand.*
Montagu, J. (1968) «The painted enigma and French seventeenth-century art», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 31, 307-35.
Montaiglon, A. de (edn 1875-8) *Procès-verbaux de l'Académie Royale de peinture et Sculpture*, 2 vols.
Montesquieu, C.-L. de (1721) *Lettres persanes.*
Montesquieu, C.-L. de (1973) *Oeuvres.*
Morán, M. (1990) *La imagen del rey: Felipe V y el arte*, Madrid.
Moraw, P. (1962) «Kaiser und Geschichtschreiber um 1700», *Die Welt alsGeschichte* 22, 162-203.
Morgan, B. (1929) *Histoire du* Journal des Savants *depuis 1665 jusqu'en 1701.*
Möseneder, K. (1983) *Zeremoniell und monumentale Poesie: Die «Entrée Solennelle» Ludwigs XIV. 1660 in Paris*, Berlín.
Naudé, G. (1639) *Considérations politiques sur les coups d'état.*
Néraudau, J. P. (1986) *L'Olympe du roi-soleil.*
Neveu, B. (1988) «Du culte de Saint Louis à la glorification de Louis XIV: la maison royale de Saint-Cyr», *Journal des Savants*, 277-90.
Nivelon, C. (n.d.) *Vie de Charles le Brun*, ms, BN, fondo francés 12, 987.
Nora, P. (ed.) (1984-6) *Les Lieux de mémoire*, 4 vols.
Northleigh, J. (1702) *Topographical Descriptions*, Londres.
Oresko, R. (1989) «The *Histoire Métallique* of Louis XIV and the Diplomatic Gift», *Médailles et Antiques* I, 49-55.
Orso, S. N. (1986) *Philip IV and the Decoration of the Alcázar of Madrid*, Princeton, NJ.
Ozouf, M. (1976) *Festivals and the French Revolution*, trad. inglesa, Cambridge, MA, 1988.
Pardailhé-Galabrun, A. (1988) *La Naissance de l'intime.*
Pastor, L. von (1940) *History of the Popes*, 32, Londres.
Pellisson, P. (1735) *Oeuvres diverses.*
Pellisson, P. (1749) *Histoire de Louis XIV.*
Pepys, S. (1970-83) *Diary*, ed. R. Latham y W. Matthews, Londres.
Perrault, C. (1670a) *Courses de testes et bagues.*
Perrault, C. (1670b) *Festiva ad capita annulumque Decursio.*
Perrault, C. (1686) *Saint Paulin evesque de Nole.*
Perrault, C. (1687) *Le Siècle de Louis de Grand.*
Perrault, C. (1688-97) *Parallèle des anciens et des modernes*, rpr. Munich, 1964.
Perrault, C. (1909) *Mémoires*, ed. P. Bonnefon.
Perrault, C. e I. Bensarade (1679) *Labyrinte de Versailles.*
Perry, J. M. (1968) *The New Politics*, Nueva York.
Petzet, M. (1982) «Das Triumphbogenmonument für Ludwig XIV auf der Place du trône», *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 45 (1982), 145-94.
Pevsner, N. (1961) *The Buildings of England: Northamptonshire*, Harmondsworth.
Picard, R. (1956) *La Carrière de Jean Racine.*
Piles, R. de (1699) *Abrégé de la vie des peintres.*
Pincemaille, C. (1985) «La guerre de Hollande dans le programme iconographique de Versailles», *Histoire, Economie et Société* 4, 313-33.
Pitkin, H. F. (1967) *The Concept of Representation*, Berkeley, CA.
Pocock, G. (1980) *Boileau and the Nature of Neo-classicism*, Cambridge.
Podlach, A. (1984) «Repräsentation», *Geschichtliche Grundbegriffe* 5, 509-47).

Polleross, F. B. (1986) «Repräsentation der Habsburger in der bildenden Kunst» en Feuchtmüller y Kovács, 87-103.
Polleross, F. B. (1987) «Sonnenkönig und Österreichische Sonne», *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 40, 239-56.
Polleross, F. B. (1988) *Das sakrale Identifikationsporträt*, 2 vols., Worms.
Pommier, E. (1986) «Versailles», en *Nora*, 1, 193-234.
Posner, D. (1959) «Lebrun's Triumphs of Alexander», *Art Bulletin* 41, 237-48.
Poussin, N. (1964) *Lettres et propos sur l'art*, ed. A. Blunt.
Pozzi, E. (1990) «Il corpo del Duce», en *Gli occhi di Alessandro*, ed. S. Bertelli, Florencia, 170-83.
Pribram, A. F. (1894) *Franz Paul, Freiherr von Lisola*, Leipzig.
Price, S. (1984) *Rituals and Power*, Cambridge.
Prior, M. (1959) *The Literary Works*, ed. H. B. Wright y M. K. Spears, 2 vols., Oxford.
Quartier, P. (1681) *Constantin ou le triomphe de la religion.*
Quinault, P. (1739) *Théatre*, 5 vols.
Quiqueran de Beaujeu, H. de (1715) *Oraison funèbre de Louis XIV.*
Racine, J. (1951-2) *Oeuvres complètes*, ed. R. Picard, 2 vols.
Rainssant, P. (1687) *Explication des tableaux de la galerie de Versailles.*
Rance, A.-J. (1886) *L'Académie d'Arles au 17e siècle*, 3 vols.
Ranum, O. (1980) *Artisans of Glory*, Chapel Hill, NC.
Rapin, R. (1677) *Instructions pour l'histoire.*
Raunié, E. (ed.) (1879) *Chansonnier historique du 18e siècle*, 10 vols.
Rave, P. O. (1957) *Das Ladenschild des Kunsthändlers Gersaint*, Stuttgart.
Récit (1685) *de ce qu'est fait à Caen*, Caen.
Reinach, S. (1905) *Cultes, mythes et religions.*
Relation (1660) *was für Ceremonien, Magnificentz... bey Vollziehung des königl. Heyraths zwischen Lodovico XIV... und Maria Teresia* (no se indica el lugar de publicación).
Relations (1687) *de l'erection de la statue à Poitiers*, Poitiers.
Roche, D. (1978) *Le siècle des lumieres en province*, París/La Haya.
Römer, P. (1967) *Molières Amphitryon und sein gesellschaftlicher Hintergrund*, Bonn.
Roosen, W. (1980) «Early modern diplomatic ceremonial: a systems approach», *Journal of Modern History* 52, 452-76.
Rosasco, B. (1989) «Masquerade and enigma at the court of Louis XIV», *Art Journal* 48, 144-9.
Rosenfield, L. C. (1974) «Glory and antiglory in France's age of glory», *Renaissance Studies in Honor of I. Silver*, Lexington, MA, 283-307.
Rothkrug, L. (1965) *The Opposition to Louis XIV*, Princeton, NJ.
Rothschild, J. de (ed.) (1881) *Lettres en vers*, 2 vols.
Rotrou, J. (1950) *Cosroès*, ed. J. Scherer, París.
Rousset, C. (1865) *Histoire de Louvois*, 2 vols.
Roy, A. (1983) «Pouvoir municipal et prestige monarchique: les entrées royales», en *Pouvoir ville et société*, ed. G. Livet y B. Vogler, 317-22.
Sabatier, G. (1984) «Le roi immobile», *Silex* 27-8, 86-101.
Sabatier, G. (1985) «Versailles, un imaginaire politique», *Culture et idéologie dans la genèse de l'état moderne*, Roma, 295-324.
Sabatier, G. (1988) «Le parti figuratif dans les appartements, l'escalier etla galerie de Versailles», *17e siècle* 161, 401-26.
Sagnac, P. (1945) *Formation de la société française moderne*, 2 vols.
Sahlins, N. (1985) *Islands of History*, Chicago.
Saint-Maurice, T. F. de (1910) *Lettres sur la cour de Louis XIV 1667-73*, ed. J. Lemoine, 2 vols.

Saint-Simon, L. de (1983-8) *Mémoires*, ed. Y. Coirault, 8 vols.
Schama, S. (1988) «The domestication of majesty: royal family portraiture 1500-1850», en *Art and History*, ed. R. I. Rotberg y T. K. Rabb, Cambridge, 155-83.
Schieder, W. y C. Dipper (1984) «Propaganda», *Geschichtliche Grundbegriffe*, Stuttgart, 5, 69-112.
Schmidt, P. (1907) «Deutsche Publizistik in den Jahren 1667-71», *Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung* 28, 577-630.
Schnapper, A. (1967) *Tableaux pour le Trianon de marbre, 1688-1714.*
Schnapper, A. (1988) «The king of France as collector in the seventeenth century», en *Art and History*, ed. R. I. Rotberg y T. K. Rabb, Cambridge, 185-202.
Schochet, G. (1975) *Patriarchalism in Political Thought*, Oxford.
Schramm, P. (1939) *Der König von Frankreich*, 2 vols., Weimar.
Schramm, W. (1963) «Communications research in the United States», en *The Science of Human Communication*, ed. Schramm, Nueva York, 1-15.
Schwartzenberg, A. (1977) *L'Etat-spectacle.*
Schwoerer, L. G. (1977) «Propaganda in the revolution of 1688-9», *American Historical Review* 82, 843-74.
Scudéry, M. de (1654-6) *Clélie.*
Scudéry, M. de (1669) *La Promenade de Versailles*, rpr. 1920.
Scudéry, M. de (1671) *Discours de la gloire.*
Sedlmayr, H. (1954) «Allegorie und Architektur», rpr. en *Politische Architektur in Europa*, ed. M. Warnke, Colonia, 1984, 157-74.
Seux, M.-J. (1967) *Epithètes royales akkadiennes et sumériennes.*
Shils, E. (1975) *Center and Periphery*, Chicago.
Silin, C. I. (1940) *Bensarade and his Ballet de Cour*, Baltimore, MD.
Simson, O. von (1936) *Zur Genealogie der weltliche Apotheose in Barock*, Leipzig.
Sohier, J. (1707) *Gallerie... dédiée à la gloire de Louis le Grand*, ms, B.N., fondo francés 6997.
Solomon, H. (1972) *Public Welfare, Science and Propaganda in Seventeenth-Century France*, Princeton, NJ.
Sonnino, P. (1964) «The dating and authorship of Louis XIV's memoirs», *French Historical Studies* 3, 303-37.
Sonnino, P. (1973-4) «Louis XIV's *Mémoire pour l'histoire de la guerre de Hollande*», *French Historical Studies* 8, 29-50.
Soriano, M. (1968) *Les Contes de Perrault*, segunda ed. 1977.
Soriano, M. (1972) *Le Dossier Perrault.*
Souchal, F. (1983) «Des statues équestres sous le règne de Louis XIV», en *Pouvoir ville et société*, ed. G. Livet y B. Vogler, 309-16.
Southorn, J. (1988) *Power and Display*, Cambridge.
Spanheim, E. (1900) *Relation de la cour de France*, ed. E. Bourgeois.
Speck, W. A. (1972) «Political propaganda in Augustan England», *Transactions of the Royal Historical Society* 22, 17-32.
Spitzer, L. (1931) «St-Simon's portrait of Louis XIV», trad. inglesa en sus *Essays on Seventeenth-Century French Literature*, ed. D. Bellos, Cambridge, 1983, Capítulo 2.
Ssymank, P. (1898) *Ludwig XIV in seinen eigenen Schriften und im Spiegel der zeitverwandten Dichtung*, Leipzig, Diss.
Stankiewicz, W. J. (1960) *Politics and Religion in Seventeenth-Century France*, Berkeley, CA.
Stern, J. P. (1975) *Hitler: the Führer and the People*, Londres.
Stopfel, W. E. (1964) *Triumphbogen in der Architektur des Barock in Frankreich und Deutschland*, Friburgo, Diss.

Storer, M. E. (1935) «Information furnished by the *Mercure Galant* on the French Provincial Academies in the Seventeenth Century», *Publications of the Modern Language Society of America* 50, 444-68.

Strong, R. (1984) *Art and Power*, Woodbridge.

Swift, J. (1983) *Complete Poems*, ed. P. Rogers, New Haven, CT y Londres.

Syme, R. (1939) *The Roman Revolution*, Oxford.

Tambiah, S. J. (1985) «A reformulation of Geertz's conception of the theatre state», en su *Culture, Thought and Social Action*, Cambridge, MA, 316-38.

Tamse, C. A. (1975) «The Political myth», en J. S. Bromley y E. H. Kossman, *Some Political Mythologies*, La Haya, 1-18.

Taton, R. (1985) «Espoirs et incertitudes de la science française», en Duchene, 9-17.

Taylor, L. R. (1931) *The Divinity of the Roman Emperor*, Middletown, CT.

Teyssèdre, B. (1957) *Roger de Piles et les débats sur les coloris au siècle de Louis XIV.*

Teyssèdre, B. (1967) *L'Art au siècle de Louis XIV.*

Thireau, J.-L. (1973) *Les Idées politiques de Louis XIV.*

Thomas, K. V. (1971) *Religion and the Decline of Magic*, Londres.

Thompsom, J. (1987) «Language and ideology», *The Sociological Review* 35, 516-36.

Thuau, E. (1966) *Raison d'état et pensée politique à l'époque de Richelieu.*

Thuillier, J. (1963) *Exposition Lebrun*, catálogo e introducción.

Thuillier, J. (1967) «The birth of the Beaux-Arts», en *The Academy*, ed. T. B. Hess y J. Ashbery, Nueva York, 29-37.

Thuillier, J. (1983) «Félibien» *17e siècle*, 138, 67-90.

Tovar de Teresa, G. (1988) *Bibliografía novohispana de arte 2*, Ciudad de México.

Treitinger, O. (1938) *Die Oströmische Kaiser- und Reichsidee*, rpr. Darmstadt, 1956.

Trilling, L. (1972) *Sincerity and Authenticity*, Londres.

Tronçon, J. (1661) *L'Entrée triomphante de leurs majestés dans la ville de Paris*, rpr. Möseneder (1983), 259-322.

Trout, A. P. (1967-8) «The proclamation of the peace of Nijmegen», *French Historial Studies* 5, 477-81.

Truchet, J. (1960) *La Prédication de Bossuet*, 2 vols.

Tumarkin, N. (1983) *Lenin Lives! The Lenin Cult in Soviet Russia*, Cambridge, MA.

Tyvaert, M. (1974) «L'image du Roi», *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 21, 521-47.

Valdor, J. (1649) *Les Triomphes de Louis de Juste.*

Vattel, E. de (1758) *La Droit des gens*, rpr. Washington, 1916.

Verlet, P. (1985) *Le Château de Versailles.*

Verney, F. P. y M. M. Verney (eds.) (1904) *Memoirs of the Verney Family*, Londres.

Vert, C. de (1706-13) *Explication simple, littérale et historique des cérémonies de l'Eglise*, 4 vols.

Vertron, C.-G. de (1686) *Le nouveau panthéon.*

Veyne, P. (1988) «Conduct without belief and works of art without viewers», *Diogenes* 143, 1-22.

Viala, A. (1985) *Naissance de l'écrivain: sociologie de la littérature à l'âge classique.*

Viguerie, J. de (1985) «Les serments du sacre des rois de France», *Le sacre*, 205-16.

Vincent, M. (1979) «Le *Mercure Galant* et son public féminin», *Romanische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 3, 76-86.

Visconti, P. (1988) *Mémoires sur la cour de Louis XIV, 1673-81*, ed. J.-F. Solnon.

Vocelka, K. (1981) *Die politische Propaganda Kaiser Rudolfs II*, Viena.

Voss, J. (1972) *Das Mittelalter im historischen Denken Frankreichs*, Munich.

Vries, P. de (1947) *Het beeld van Lodewijk XIV in de Franse geschiedschrijving*, Amsterdam.

Walton, G. (1986) *Louis XIV's Versailles*, Nueva York.

Warmington, B. H. (1974) «Aspects of Constantinian Propaganda», *Transactions of the American Philological Association* 104, 371-84.

Weber, G. (1985) *Brunnen und Wasserkünste in Frankreich im Zeitalter von Louis XIV*, Worms.

Whitman, N. (1969) «Myth and politics, Versailles and the Fountain of Latona» in J. Rule (ed.), *Louis XIV and the Craft of Kingship*, Ohio, 286-301.

Wittkower, R. (1961) «Vicissitudes of a dynastic monument», rpr. en sus *Studies in the Italian Baroque*, Londres, 1975, 83-102.

Wolf, J. (1968) *Louis XIV*, segunda ed., Londres, 1970.

Woodbridge, B. M. (1925) *Gatien de Courtilz*, Baltimore.

Zanker, P. (1987) *The Power of Images in the Age of Augustus*, trad. inglesa, Ann Arbor 1988.

Zobermann, P. (1985) «Généalogie d'une image», *17e siècle* 37, 79-91.

Zwiedineck-Südenhorst, H. von (1888) *Die öffentliche Meinung in Deutschland im Zeitalter Ludwigs XIV*, Stuttgart.

INDICE ANALITICO

Nota: Los números de las láminas figuran en cursiva.